José Fernando P. de Azevedo

Ana Pais

O DISCURSO DA CUMPLICIDADE

DRAMATURGIAS CONTEMPORÂNEAS

Edições Colibri

Edições Colibri

Apartado 42.001
1601-801 Lisboa

Tel./Fax: 217 964 038
www.edi-colibri
colibri@edi-colibri.pt

Biblioteca Nacional – Catalogação na Publicação

Pais, Ana Cristina Nunes, 1974–

O discurso da cumplicidade : dramaturgias contemporâneas. – (Extra-colecção)
ISBN 972-772-465-5

CDU 792
82-2.09

Título: *O Discurso da Cumplicidade*
Dramaturgias contemporâneas

Autora: Ana Pais

Prefácio: André Lepecki

Edição: Fernando Mão de Ferro

Capa: Ricardo Moita

Execução Gráfica: Colibri – Artes Gráficas, Lda.

Depósito Legal nº: 207 967/04

Tiragem: 1.000 exemplares

Lisboa, Maio de 2004

Índice

Criar cumplicidades 7
Prefácio 9
Introdução 15

I. Conceitos e contextos

Um conceito-hidra 21

Dramaturgia institucional e dramaturgia do espectáculo 23
Tarefas e funções do dramaturgista contemporâneo 26
Figurações do dramaturgista 28
Dramaturgia como didáctica 31
Lessing – o crítico e o educador no teatro 32

Práticas dramatúrgicas 35

Dramaturgia da leitura 35
Brecht – versões e técnicas de adaptação 37
O teatro de conceito 40
A performance 42

Dramaturgia do olhar 49
Paradigmas internacionais: Holanda e Bélgica (anos 80-90) 50
Dramaturgia do espaço 58
Implicações terminológicas 61

II. PARA UMA TEORIA DA CUMPLICIDADE

O discurso da cumplicidade 69

O outro lado do espectáculo 71
O discurso da cumplicidade 74
Enigmas da invisibilidade 77
Crimes sob suspeita 82
Movimentos do discurso: trajectórias da participação 90

Cumplicidades do mundo 95

O espectáculo do mundo 97
A retórica do visível 105

CONCLUSÃO – O CRIME COMPENSA 115

BIBLIOGRAFIA 117

Criar cumplicidades

Baseado na dissertação de mestrado em Estudos de Teatro, orientada pela Professora Doutora Maria João Brilhante e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, o presente texto difere daquela em muitos aspectos, nomeadamente, na segunda parte, praticamente reescrita na íntegra.

Estas minhas palavras tornadas livro constituem uma etapa de um percurso esboçado, em constante questionação, tentando procurar, sempre e muito especialmente, um espaço de encontros e movimentos conjuntos: ou um tempo para criar cumplicidades.

Ao André Lepecki, que gentilmente arguiu a dissertação de mestrado e se disponibilizou a prefaciar este livro, agradeço a delicadeza crítica na forma como acarinhou esta reflexão e a sua imediata cumplicidade.

O meu agradecimento à Fundação Calouste Gulbenkian e ao Instituto Italiano de Cultura, sem cujas preciosas e oportunas bolsas de estudo esta pesquisa não teria sido desenvolvida.

Um agradecimento especial à Patrícia, à Isabel e à minha Mensageira Alada, fadas vigilantes a amparar os meus tropeções.

Ana Pais
Lisboa, Dezembro de 2003

Prefácio

A figura do dramaturgista, enquanto colaborador activo em diversos processos criativos, é um dos aspectos mais marcantes, mas também mais intrigantes, das novas práticas que envolvem a cena contemporânea – teatro, dança e artes performativas. Particularmente visível nos últimos anos, a sua presença surge como resultado claro da viva interdisciplinaridade que caracteriza o momento actual de produção artística e cultural.

A interdisciplinaridade acarreta, inevitavelmente, uma complexificação acrescida e uma simultaneidade polivocalizante das linguagens estéticas, cujo resultado é a hibridização cada vez mais marcada da arte contemporânea. A nível das artes performáticas, ou das artes da cena, tal complexificação e hibridização de linguagens tem como consequência uma remodelação, por vezes brutal, de métodos de ensaio, de montagem e de edição narrativa. Veja-se, como exemplo paradigmático, o corte na ética e prática de ensaio levado a cabo por Pina Bausch nos finais dos anos 1970 – quando a coreógrafa alemã delega aos bailarinos a responsabilidade de constante criação de uma quantidade enorme de material coreográfico e dramático – e o início da célebre colaboração, iniciada em 1979, entre Pina Bausch e o dramaturgista Raymond Hoghe.

Repensa-se assim o próprio entendimento de linguagem, de corpo, de espectáculo, de todo um circuito de significações, de toda uma trama formal. Ou seja: repensa-se toda uma economia do olhar e da autoria. Todos estes elementos, propriamente dramatúrgicos, organizam-se agora em torno de modos de dar-a-ver que se posicionam marcadamente fora de modelos auto-referenciais e auto-reprodutivos que, anteriormente, marcavam e distinguiam cada objecto artístico

enquanto parte integrante de um determinado género estanque: dança, teatro, música... É dentro desse circuito complexificante – de linguagens, de autorias, de economias – que surge a necessidade de integrar a colaboração de uma figura cuja função fosse essencialmente dialogante; alguém cujo trabalho fosse um constante, rigoroso, informado e imaginativo entremear de todos os elementos da obra: o dramaturgista.

Eugenio Barba definiu dramaturgia como o trabalho de entretecer, numa obra, elementos dramáticos e elementos plásticos, acústicos, poéticos e acidentais. O dramaturgista, nesta óptica, trabalharia menos com textos do que com uma texturização. Assim, o dramaturgista contemporâneo é uma figura em constante diálogo, agindo para encontrar e criar tramas e texturas complexas.

A presença do dramaturgista torna-se, no actual momento de hibridização e complexificação da produção artística que vivemos, quase ubíqua. Hoje em dia, a sua figura parece surgir numa peça teatral, numa obra coreográfica, numa acção performática, ou mesmo numa vídeo-instalação ou numa *cyber-performance*. No curso de pós-gradução em dramaturgia experimental que lecciono na Universidade de Nova Iorque, o que me surpreende não é tanto a capacidade de os alunos se inserirem, enquanto dramaturgistas, em contextos tradicionalmente alheios ao universo das artes cénicas mas o modo como esses contextos logo os albergam enquanto dramaturgistas: pedem a sua presença, e os utilizam de forma totalmente eficiente. Penso no meu aluno de doutoramento Rodrigo Tisi e no seu trabalho no Vito Acconci Studio, em 2001; ou na minha aluna de mestrado Carolinne Messihi, trabalhando com Walid Ra'ad e o Atlas Group para a Whitney Biennial de 2002.

Mas a complexificação de linguagens, e o inevitável carácter experimental que tal operação acarreta, não existe fora de um mercado específico. Complexificação e experimentalismo geram, eles próprios, novas dinâmicas de produção, programação e distribuição de obras; ou seja, eles geram toda uma nova economia, cuja função é garantir a circulação bem sucedida de objectos artísticos, os quais, por sua própria natureza, são estranhos, não familiares e irreconhecíveis em termos de género, de unidade dramática, ou de organização formal. A partir deles, cria-se uma economia que procura garantir pelo menos uma qualquer forma de "legibilidade" da obra híbrida, complexa, experimental, não familiar. É esta nova economia que se encarrega da venda do experimental; é ela que promove a inserção do dramaturgista como uma espécie de agente capaz de oferecer uma garantia directa ao arriscado investimento de capital num produto por definição "selvagem": não apenas não domesticado mas aparentemente indomesticá-

vel. Aqui, é o próprio entendimento do que constitui o trabalho do dramaturgista que sofre uma rápida alteração perante novas lógicas de distribuição e novas economias de produção artísticas. Se, nos meados dos anos 1980, a inserção de um dramaturgista seria um luxo orçamental impensável para qualquer produção que se propusesse circular fora do âmbito restrito do teatro, a situação altera-se marcadamente nos inícios dos anos 1990.

Lembro-me de um episódio, ocorrido no início dos anos 1990, em que uma então recém-formada parceria entre o Fórum Dança (Lisboa), o Klapstuk Festival (Leuven) e o Springdance Festival (Arnhem), se propunha a co-produzir uma nova peça de Vera Mantero. Como condição de financiamento, os produtores belga e holandês pediram à coreógrafa portuguesa que trabalhasse com um "dramaturgista do Norte" (que fique claro: o dito dramaturgista não seria do Norte do país, mas teria que vir do Norte da Europa). Esta assombrosa exigência foi retirada, devido aos protestos da coreógrafa, a quem na altura não interessava trabalhar com um dramaturgista, fosse ele de onde fosse. Penso que os próprios autores da proposta se surpreenderam com a inesperada valência ideológica do seu pedido, mas a verdade é que o pedido foi feito e é na sua elocução e no simbolismo geopolítico que implicitamente ele mobiliza que um outro tipo de localização da figura e função do dramaturgista contemporâneo emerge.

Esta nova acepção é talvez menos glamorosa do que aquela que estamos dispostos a reconhecer, mas é condição imanente à imagem simbólica do dramaturgista. De certa maneira, todo e qualquer indivíduo que se veja um dia no papel de dramaturgista deve estar atento à força dessa imagem que quase sempre antecede inevitavelmente a sua chegada ao estúdio, que quase sempre prefacia o primeiro contacto com os restantes colaboradores. É a imagem daquele a quem Lacan definiu como "ocupando a posição do saber". Aqui, pouco importa se de facto se possui "o saber". O que importa é a existência de uma posição que se imagina próxima ao saber ou do saber. Uma maldição paira sobre quem é visto como próximo ao "saber": ele atrairá sobre si todas as forças imanentes à transferência – angústias, raivas, frustrações, exigências, desejos.

Essa imagem do dramaturgista na posição do saber era implícita à geopolítica mercadológica dos produtores do Norte perante a coreógrafa do Sul. E ela estará sempre parcialmente presente: o dramaturgista é aquele que traz a (putativa) razão, a organização, a eficácia, e a eficiência (no caso presente, associada à subjectividade norte-europeia) ao histerismo ineficiente do acto criativo (no caso, associa-

do à coreógrafa do Sul, com todos os qualificativos que este Sul evoca ao Norte). Não será por acaso que uma conferência realizada em Zurich em 2000 sobre novas dramaturgias repetia, no seu próprio título, esse mesmo antagonismo artificioso e paralizante que supostamente existiria entre o dramaturgista, enquanto porta-voz da razão, e o artista, enquanto agente de um distúrbio sem forma: "Concepts on the edge of chaos. Dramaturgy in Dance".

Se a actividade de dramaturgista tem sido cada vez mais visível no panorama europeu de criação – dentro e fora dos palcos, dentro e fora das artes de cena –, a teorização desse novo entendimento do dramaturgista e da dramaturgia que dele decorre tem sido muito escassa. Com a excepção de alguns textos-chave de Marianne Van Kerkhoeven e de Heidi Gilpin (espalhados por publicações diversas e de difícil acesso), o leitor interessado terá dificuldade em encontrar um estudo aprofundado sobre como o dramaturgista emerge e actua nas práticas artísticas contemporâneas. Mais difícil ainda será encontrar um estudo que relacione o modo como o dramaturgista ilumina um entendimento novo das artes na contemporaneidade.

É neste contexto que a presente obra de Ana Pais surge como uma contribuição importante. Ao traçar uma genealogia da figura e função do dramaturgista na primeira parte do livro, a autora propõe uma perspectiva nova, e de todo pertinente, sobre o seu objecto de estudo: a de que devemos procurar nas várias permutações sofridas ao longo do tempo pela figura e função do dramaturgista um entendimento mais aprofundado do que se entende por uma dramaturgia na contemporaneidade. Ao situar e ao pensar a palavra "dramaturgia" fora do seu seio familiar (o teatro dramático) e ao problematizá-la, quer a nível histórico quer a nível da cena contemporânea, Ana Pais privilegia uma abordagem das "invisibilidades" que determinam a fabricação de um novo entendimento de espectáculo, de uma mais fluída concepção de autoria, de uma outra localização da cena, de uma des-narrativização da construção narrativa, de uma des-mobilização do movimento e, principalmente, de um novo modo de participação intelectual para o público e para a crítica. Estes novos entendimentos, este novos modos de participação, de co-laboração, segundo a autora, transparecem, precisamente, e de forma privilegiada, na actividade dramatúrgica contemporânea, particularmente na Europa. E por isso esta actividade merece uma atenção redobrada por parte do crítico e do teórico preocupados com a arte contemporânea.

Contribuição fundamental deste pequeno volume é então o desenvolvimento de uma "teoria da cumplicidade" enquanto resposta, a nível do discurso crítico, a uma demanda que funda a própria ética

dramatúrgica. A teoria da cumplicidade que Ana Pais articula não só é pertinente apenas para um entendimento das práticas performativas contemporâneas – o que a autora demonstra claramente nos casos que analisa da actual cena europeia – é também fundamental para um reposicionamento do olhar perante tais práticas. Tal reposicionamento cúmplice implica tanto o olhar do público quanto o olhar do crítico.

Resta-nos perguntar: e de que modo essa cumplicidade participa da especificidade da prática do dramaturgista? Para Ana Pais, a cumplicidade deve permanecer sempre no limiar da transgressividade. O dramaturgista posiciona-se então, não na distância associada ao saber de um "olhar exterior" (a distância enquanto sinónimo da objectividade) mas numa proximidade transgressora. O dramaturgista deve posicionar-se numa outra topografia de conhecimento, de modo a entender por dentro as condições de produção da obra. Trata-se então de um mapear imanente à obra. De um con-viver com a própria organização interna da obra. Trata-se de identificar os limites e excessos da obra por via de uma objectividade garantida pela proximidade de um olhar tateante. Mas trata-se também de um aprender a ouvir; de um saber calar-se; de esperar sem medo o devir do acidente. Propõe Ana Pais, e de forma crucial, que o dramaturgista é cúmplice antes de mais porque ele deve saber aliar ao seu silêncio e à sua atenção um desrespeito generoso e gerador:

> Em suma, uma teoria da cumplicidade permite-nos compreender o discurso performativo à luz das dinâmicas transgressoras e participativas de um acto criminoso: por um lado, a dramaturgia comete infracções na ordem estabelecida pelo visível, transformando-o e constituindo-o por renovadas articulações de sentido, e por isso a sua acção é ilícita e inconformista; por outro lado, ela participa no espectáculo nas margens do visível, ponto de encontro entre os materiais que o constroem, estabelecendo uma aliança clandestina – implícita –, quer entre visível e invisível quer entre espaço e tempo.

É aqui, neste entendimento particular das muitas invisibilidades e inevitáveis transgressões que compõem o pensar dramatúrgico, que este livro, nas suas por vezes surpreendentes afirmações, oferece a sua contribuição para um pensar das práticas artísticas na contemporaneidade e para um repensar da função da escrita nessas práticas.

André Lepecki
Professor da Universidade de Nova Iorque
Dezembro, 2003

Introdução

A dramaturgia é uma espécie de enclave ambíguo entre a encenação e o texto. Raras vezes é alvo de um estudo autónomo, independente da encenação, da interpretação ou da escrita dramática. No âmbito académico, a dramaturgia tende a ser anexada à abordagem filológica do texto dramático ou à passagem do texto escrito para o universo da cena. Nas artes performativas contemporâneas, ela vem desafiando as suas fronteiras de actuação e participação na construção do espectáculo.

Na actualidade, o termo *dramaturgia* apresenta múltiplos usos e acepções, facto que acentua a sua territorialidade imprecisa e conduz a generalizações pacificadoras, mas pouco rigorosas, quando se toma um sentido parcelar para designar a sua totalidade. *Composição dramática*, *adaptação*, *estruturação*, *versão*, *as escolhas de um espectáculo* são alguns exemplos das acepções de dramaturgia. Dada a sua pluralidade poderíamos mesmo considerá-la um conceito-hidra, um ser com muitas cabeças que se multiplica em ramificações permanentes.

A grande questão que está na base desta amplitude de ambivalências radica na sua invisibilidade. A dramaturgia é invisível porque, por um lado, é uma práxis, um modo de fazer que se confina ao processo de gestação de um espectáculo; e, por outro, porque permanece nele como o conjunto de relações de sentido entre os materiais cénicos estruturados, decorrentes do olhar artístico. A dramaturgia é o outro

lado do espectáculo, o seu avesso invisível que, como um objecto côncavo, implica uma complementaridade convexa.

Partindo de uma abordagem exaustiva das possíveis acepções de dramaturgia, cedo nos apercebemos de que dificilmente encontraríamos uma definição consensual para o termo, pois os contextos em que cada uma dessas acepções ocorrem e os significados que as distinguem superam qualquer tentativa de traçar uma descrição única. Porém, o anseio de compreender aprofundadamente as muitas vertentes da actividade dramatúrgica levou-nos a adoptar, inicialmente, uma atitude de reminiscências "colonizadoras", unificando a variedade da prática num mapa generalista[1].

Na verdade, embora só se possa conhecer aquilo que se nomeia, não se pode ambicionar, para a dramaturgia, uma fixação, seja de generalizações válidas para as mais diversas ocorrências seja de um universo de significado estanque, apenas porque se pretende o seu referente conhecido/controlado. Tentaremos desviar-nos desta intenção de controlo latente e arrogante, típica de um investigador que empreende o olhar para circunscrever, apelidar e arquivar, porque neste modo de olhar reside a indizível vontade de subjugar o outro a uma única visão do mundo, sujeitando-o justamente a uma subjectividade unilateral, suportada pelos instrumentos e o poder de que dispõe. Desenhar um mapa da dramaturgia seria, neste contexto, um processo paradoxal que passaria forçosamente por retirar essa dramaturgia – que é uma práxis, um *savoir-faire* – do seu ambiente natural para a área do saber disciplinar, a teoria, para assim a dominar. Mas esta é apenas uma faceta do discurso teórico. Nas práticas artísticas, em particular, ele é igualmente responsável por tornar conscientes as implicações estéticas e culturais dos seus processos e enunciados e por articular as suas simetrias ou rupturas numa leitura contextualizada. Por isso, afigura-se-nos relevante realizar um estudo desta natureza, na medida em que ele poderá oferecer os instrumentos que ampliem e problematizem os modelos da prática e do pensamento da dramaturgia.

Do topográfico plano inicial, aquele que se pauta por mapear o terreno, permanece a informação recolhida que aqui se disponibiliza. Este é, indubitavelmente, um olhar teórico e subjectivo, prescrutador e pessoal. As terminologias sugeridas no presente estudo são entendidas

[1] O conhecimento "colonizador" é aquele que examina e nomeia o objecto colocando-o numa posição de sujeição, de submissão perante o olhar do investigador; por isso ele caracteriza-se por traçar mapas, subjugando a práxis pelos instrumentos da teoria.

como uma proposta, sujeita a mutações e reflexões outras, tentando respeitar a instabilidade de sentidos do termo dramaturgia.

Equacionar uma proposta teórica da cumplicidade como característica ontológica do discurso da dramaturgia é o segundo intuito desta pesquisa. A este respeito, importa tocar num ponto, de certo modo periférico, mas por isso mesmo delineador de uma trajectória que acompanhou o período de investigação: o alargamento do campo processual, no qual incidia primeiramente a nossa reflexão, a um âmbito progressivamente mais teórico. O nosso fito passava, sobretudo, por, analisar o campo prático da dramaturgia, aquilo a que chamámos, nos primeiros planos de trabalho, os "processos e ideais". O que verdadeiramente procurávamos, sem o saber, era revolver o passado de uma prática do teatro para nela nos enquadrarmos, para nela nos inserirmos (ou não) relativamente à linhagem da dramaturgia tal como a conhecemos hoje. Inclusivamente, a proposta teórica da cumplicidade, termo compreensivelmente polémico para os parâmetros académicos, orientava-se para uma aplicação circunscrita aos processos criativos, ao lado interior da práxis. Este objectivo, porém, diluiu-se paulatinamente numa sede mais ampla: quanto mais investigávamos as determinantes e os modos de praticar a dramaturgia, mais o nosso olhar se deixava seduzir pelas possíveis abordagens teóricas e pela variedade de discursos não teatrais em que o termo ocorria, parecendo corresponder a uma lógica para nós ainda desconhecida. O resultado de toda esta peregrinação teórica vem a lume nas páginas que se seguem, procurando a clarificação do conceito de dramaturgia, a par de uma reflexão sobre a ontologia do seu discurso.

Quanto às metodologias adoptadas, procurámos instrumentos de trabalho em vários campos, nomeadamente, no dos estudos culturais, no da estética e no da teoria do teatro. A propósito de um estudo de caso, que veio a revelar-se excêntrico à direcção que o rumo da investigação tomou, foi realizada uma primeira pesquisa bibliográfica no âmbito dos Estudos Culturais. No entanto, apesar do seu móbil ter sido abandonado, as leituras então efectuadas foram fulcrais para o acesso às problemáticas da identidade e da alteridade e para a aquisição de uma competência essencial à introdução e manuseamento desses conceitos. No que diz respeito à Estética e à Teoria do Teatro, a bibliografia consultada não seguiu uma planificação concertada, surgindo no encalço da mencionada expansão do campo de pesquisa.

O presente estudo propõe-se tomar por objecto a dramaturgia enquanto modo de estruturação e relações de sentido no espectáculo, ambos invisíveis. Contemplam-se dois propósitos nucleares:

1) identificar e sistematizar as várias acepções e contextos do termo dramaturgia e subsequentes visões do dramaturgista;
2) analisar o discurso dramatúrgico como modo de dar a ver, constituindo um ponto de cruzamento entre materiais cénicos, através da criação de relações de sentidos no tecido da representação.

Assim, na secção "Conceitos e contextos" distinguem-se os momentos da evolução do termo dramaturgia nas artes performativas, em geral, e no teatro, em particular, que nos parecem pertinentes para a discriminação da variedade dos seus significados e de conotações deles decorrentes. Abordaremos diferentes acepções partindo das suas práticas e contextos (a saber, em Lessing e Brecht, na performance dos anos 60 e 70 e nos paradigmas contemporâneos da Europa Central), afim de reunir elementos suficientes para uma sistematização útil à compreensão das suas *nuances* e/ou significados múltiplos.

Na segunda parte, "Para uma teoria da cumplicidade", ensaiaremos uma proposta teórica da dramaturgia como modo de criar relações de cumplicidade – implícitas, invisíveis e *ilícitas* – numa acção comum, passível de contribuir para o entendimento da sua participação fundamental em qualquer espectáculo. Debruçar-nos-emos ainda sobre as implicações da metáfora do teatro e sobre a invasão terminológica da dramaturgia em discursos e saberes não-artísticos, procurando perceber como ambas – metáfora e invasão – estão patentes na forma de constituir a realidade "mundo" e na relação que com ele estabelecemos.

I. Conceitos e contextos

Um conceito-hidra

Apesar da sua longa história, a palavra dramaturgia inspira hoje em dia as maiores hesitações quanto ao seu significado. Nunca podemos estar certos do que ela indica quando a encontramos na ficha técnica do programa de um espectáculo, nem do que ela realmente expressa quando mencionada num contexto mais amplo como, por exemplo, o jornalístico, o sociológico ou mesmo o filosófico. Dramaturgia parece, cada vez mais, apontar para infindáveis direcções e manifestar-se sob diversas formas, quer ao nível dos campos onde ocorre quer ao nível da especificidade das funções envolvidas.

Sendo um conceito polissémico e tentacular, a dramaturgia afigura-se-nos como uma gigantesca hidra da qual irrompem múltiplas cabeças: um conceito-hidra em cujo centro reside a função de estruturar, quer o texto dramático, de um ponto de vista mais tradicional, quer a globalidade dos materiais cénicos, numa perspectiva pós-brechtiana. As suas várias cabeças simbolizam as distintas acepções que co-existem no seu uso contemporâneo (e originaram o sub-título deste volume): cada novo impulso artístico reformula o significado de dramaturgia, amplia-o e transforma-o, acrescentando-lhe uma outra ramificação, sem, contudo, anular os sentidos anteriores, ou seja, sem cortar as antigas cabeças. Por isso se trata de um conceito plural em que o contexto e a especificidade da sua prática determinam o seu significado particular.

De que falamos, então, quando falamos de dramaturgia? De uma estranha indeterminação, decorrente de tantos e tantos complementos e suplementos que lhe têm sido atribuídos desde meados do século XX.

A pergunta é fatal: "o que é dramaturgia?". É escrever para teatro? É dar opiniões? É redigir programas? É dar assistência nos ensaios? É traduzir ou adaptar textos? Dificilmente saberemos responder na totalidade e com rigor a essa pergunta. No caso do dramaturgista, o embaraço de não se ser reconhecido pelo que se faz ou o simples facto de que aquilo que se faz possa não ter uma existência e um nome reconhecíveis por todos são problemas recorrentes um pouco por todo o mundo das artes performativas. Nacional e internacionalmente, a dramaturgia é uma faceta obscura da prática teatral, embora não possa deixar de ser inerente a qualquer espectáculo. Esta situação, aparentemente paradoxal, está enraizada numa característica intrínseca da dramaturgia: a invisibilidade.

A dramaturgia é invisível porque é uma prática, *i. e.*, é uma *art de faire*[2], e esta afirmação não se pretende contraditória. Trata-se de um conjunto de procedimentos técnicos (variáveis de caso para caso) que, por natureza, se manifesta em acções levadas a cabo no interior do processo de criação diluindo-se na efemeridade do produto final. Do grego *tehkne* (arte), as artes do fazer contêm um aspecto performativo orgânico, revelando o saber que lhe é próprio no acto de produção e que permanece em latência nas relações entre as linguagens cénicas que formam o espectáculo. É nesta invisibilidade constitutiva que residem as dificuldades que se nos deparam ao querer conhecer as razões dos múltiplos sentidos da dramaturgia, acumulados ao longo da sua história. Por isso, nos parece imprescindível atentar nos seus significados particulares, derivados do seu uso concreto e contextualizado.

A este propósito, Art Borreca descreve a actividade dramatúrgica como uma profissão ambígua cujos produtos são invisíveis, sendo reciprocamente esta invisibilidade a causa da sua ambiguidade[3]. A dramaturgia é invisível para o espectador porque ela lhe é apresentada sob a máscara dos componentes estéticos do espectáculo. De facto, ela é como um segredo escondido, um meio através do qual o espectáculo se dá a ver ao público. Mormente, a sua invisibilidade é porventura uma das razões pela qual a dramaturgia não tem sido considerada como objecto, em si mesma, de abordagens teóricas, nomeadamente, académicas. A dramaturgia está, na teoria e na prática, indissociavelmente ligada a áreas como a encenação, a interpretação ou a estética. Por outras palavras, ela está intimamente conciliada com uma práxis

[2] Cf. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Gallimard, Paris, 1990. Note-se que os contextos de utilização da expressão diferem.

[3] Art Borreca, "Dramaturging New Play Dramaturgy" in *Dramaturgy in American Theatre – a Source Book*, Susan Jonas *et. al.* (ed.), Harcourt Brace & Company, Orlando, 1997, p. 69.

invisível, um saber que se diz fazendo-se[4]. A dramaturgia é pensada, projectada e realizada durante o seu processo de construção e pode assumir tantas materializações e formatos quantas as estéticas, os encenadores ou as produções.

Esta relatividade dificulta uma definição única do que é dramaturgia e da sua prática porquanto ela é sempre plural: não existe uma prática dramatúrgica, mas várias e sempre contingentes; logo, não haverá uma só fórmula reguladora para as descrever. Sendo que o objectivo da primeira secção deste estudo é o de desvelar e sistematizar as diversas acepções do termo dramaturgia, relacionando-as com os contextos que as originaram, tentaremos expor o resultado de uma pesquisa que não delineia uma trajectória histórica do(s) conceito(s), mas reúne elementos úteis para o entendimento da complexidade da natureza da dramaturgia.

Sendo que as múltiplas acepções do termo dramaturgia coexistem nas suas diversas práticas, o contexto (artístico ou performativo) em que este ocorre é o indicador indispensável do provável significado que está a ser usado em determinado momento. Consequentemente, quanto maior for a consciência no seu uso, maior será também a clareza do enunciado. É verdade que quem pratica a dramaturgia não tem de se guarnecer de apetrechos teóricos para se enunciar; o dramaturgista fá-lo através do saber da sua *arte*, com os instrumentos que lhe são próprios. Somente a articulação do termo no enunciado na sua prática e as relações que apresenta com os campos semânticos e estéticos ou filosóficos em que se insere permitem a sua identificação. A ambiguidade surge porque a sobreposição de significados não tem sido clarificada, deixando ao critério do utilizador a escolha da acepção e do contexto em que a insere, que, por sua vez, estão geralmente implícitos.

Dramaturgia institucional e dramaturgia do espectáculo

A problemática do termo dramaturgia começa quando, no século XVIII, passou a ser utilizado com um segundo significado, suplementar ao sentido aristotélico de *composição dramática*: o de crítica, ou melhor, o de *consciência crítica*. Este advém da chamada tradição alemã da dramaturgia e do aparecimento da figura do dramaturgista, ambos

[4] Cf. Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 118.

protagonizados por G. E. Lessing no Teatro Nacional de Hamburgo, de que falaremos seguidamente.

Escrita dramática ou *composição dramática* implicam, naturalmente, um autor e um conjunto de regras segundo as quais uma obra teatral deve ser escrita. Na origem desta concepção está a palavra grega *dramatourgos* (*drama+ergos*)[5], que significa "aquele que trabalha o drama". Assim, dramaturgia será trabalhar com a acção do conflito, uma das categorias centrais da tragédia clássica, longamente descrita por Aristóteles na sua *Poética*[6]. Construir personagens, intrigas, tempos e espaços através da escrita e seguir os objectivos precisos de cada parte com vista à globalidade do texto constituem o sentido inaugural da palavra, cujas marcas se podem encontrar ainda hoje. Com efeito, esta acepção não caiu em desuso. Não raro, utiliza-se *dramaturgia* para indicar *composição dramática*, e consequentemente, *dramaturgo* para identificar o *autor* de textos dramáticos. Ela é, contudo, mais rapidamente relacionada com a escrita dramática em países (contextos) onde a sua prática/acepção, enquanto actividade específica de estruturação de sentido de um espectáculo, não tem uma expressão significativa, como é o caso do teatro português. Por isso, é frequentemente perturbadora a referência à dramaturgia como algo diferente da escrita dramática (o que, pensamos, torna particularmente relevantes os objectivos deste estudo).

Com Lessing é introduzido o conceito de dramaturgia como *consciência crítica*, elemento exterior ao espectáculo teatral e que com ele se relaciona por meio de um olhar crítico e de conhecedor erudito, denominando uma área do processo de criação que anteriormente não era considerada nem designada especificamente. Na sequência do posicionamento do *olhar exterior*, gerar-se-iam duas linhas de influência da dramaturgia no teatro: uma respeitante à *dramaturgia do espectáculo* – tarefas relativas a cada produção teatral – e outra, à *dramaturgia institucional* – intervenção ao nível da entidade promotora dos espectáculos e da sua relação com o público. A primeira é aquela que tem vindo a ser associada à actividade do dramaturgista que desempenha um papel específico na construção de um espectáculo, mas que, em rigor, apenas com Brecht se autonomizaria, na prática teatral (com a presença do dramaturgista na equipa criativa), da dramaturgia institucional; a segunda pertence mais directamente ao campo desbravado por Lessing e consiste no indivíduo responsável pela constituição do

[5] In *The New Oxford Dictionary of English*, Clarendon Press, Oxford, 1998.

[6] Aristóteles, *Poética*, 3.ª ed., Imprensa Nacional – Casa da Moeda, s.l., 1992.

repertório do Teatro (ou companhia) e pela edificação e promoção da sua imagem.

É, portanto, no âmbito da definição programática de um Teatro Nacional que nasce a dramaturgia institucional, tarefa desempenhada pelo dramaturgista e que frequentemente integra uma forte estrutura (departamento) nos teatros alemães. Hoje em dia, de entre as funções do dramaturgista institucional destacam-se as seguintes:

a) selecção de repertório:
   - ler textos dramáticos (inclusive originais enviados para o efeito), apreciá-los e seleccioná-los tendo em conta fins programáticos e o elenco de actores do teatro (ou companhia),
   - traduzir e editar textos dramáticos, por vezes criando versões de textos,
   - promover o contacto com novos escritores através da organização de seminários ou *workshops* (destacando-se, no contexto norte-americano, a realização intensificada de *workshops* de "New Play Dramaturgy" ou "New Plays Development", que constituem grupos de trabalho para novos textos e guiões),
   - acompanhar o encenador em eventuais audições,
   - planear um conceito programático, a longo prazo, do percurso do teatro (ou companhia);

b) construção e promoção de uma imagem para a instituição teatral e/ou companhia:
   - escrever e editar materiais vários para o programa dos espectáculos ou para comunicados à imprensa,
   - responsabilidade pelas relações públicas, nomeadamente, com os órgãos de comunicação social, bem como pelo *marketing* e materiais promocionais,
   - conceber e gerir uma identidade da instituição para o mundo exterior; servir de consultor das políticas artísticas do teatro.

Na actualidade, o conjunto destas funções remete-nos para um outro âmbito da dramaturgia institucional, fruto de evoluções do sistema cultural: a programação. Nos mais variados centros, instituições ou festivais promotores de acontecimentos artísticos, o programador tornou-se uma figura de referência (em Portugal, a partir da década de

90[7]). Sucessora das competências do director artístico, a actividade do programador consiste justamente em seleccionar actividades (espectáculos, conferências, *workshops*, etc.) para uma instituição ou evento, promovendo uma imagem conjuntural de acordo com princípios e objectivos orientadores. O programador surge, assim, como um dramaturgista pós-moderno responsável por um repertório que confere à instituição ou evento uma identidade própria, actuando ao nível da gestão cultural, da formação de comunidades de público e do *marketing*.

Como vimos, seleccionar e enquadrar são duas tarefas cruciais para a dramaturgia institucional, onde ecoam desde logo afinidades com a dramaturgia do espectáculo. Com materiais e planos de actuação diferentes – uma lida com o teatro, ou companhia, e a outra com a produção específica –, a ideia por trás da função é a mesma. Esta divisão de tarefas não é rígida, sucedendo muitas vezes uma deslocação ou sobreposição em ambos os níveis, o que depende de condições circunstanciais (desde o orçamento da produção, ou companhia, até às relações pessoais nelas existentes). A dramaturgia do espectáculo é aquela que, determinada pelas contingências de cada produção e pelas funções estabelecidas no seu interior, está relacionada com a figura do dramaturgista.

Tarefas e funções do dramaturgista contemporâneo

Quando existe um dramaturgista envolvido na produção de um espectáculo há uma série de expectativas quanto à sua colaboração no processo. Quando não existe, o espectáculo não deixa de ter, obviamente, uma dramaturgia, simplesmente ela não é considerada enquanto actividade distinta da encenação. O facto de o dramaturgista desempenhar um papel ambíguo, porque a sua participação enquanto elemento contribuinte para a concretização do espectáculo nunca é fixa e não está incluída no elenco tradicional das funções artísticas e/ou técnicas, determina a multiplicação das suas tarefas, estipuladas no início de cada processo criativo (porventura alteradas no seu decorrer). Propomos de seguida uma enumeração, inevitavelmente incom-

[7] Para uma análise sociológica da figura do programador cultural no contexto português cf. Cláudia Madeira, *Novos Notáveis – Os Programadores Culturais*, Celta, Oeiras, 2002.

pleta dadas as especificidades de cada prática, das suas tarefas e funções contemporâneas:

a) trabalho com os materiais:
   - desenvolver uma análise ou descrição crítica do texto dramático (no caso de se tratar de uma tarefa vinculada ao texto), da temática ou da abordagem a que se propõe o espectáculo,
   - pesquisar o contexto histórico e cultural do texto, do autor e do tema,
   - pesquisar temáticas ou tópicos que se possam relacionar com o espectáculo e possam inspirar o processo criativo recorrendo a qualquer tipo de material (literatura, filosofia, cinema, música, imagens, mitos, história, ciência, artes plásticas, artigos de jornais, programas de televisão, novas tecnologias, etc.) de modo a ampliar as possibilidades das escolhas,
   - fundamentar as opções da encenação (ou coreografia), constituindo as relações de sentido entre os materiais cénicos,
   - assessorar o dramaturgo (escritor do texto dramático) no processo de escrita ou adaptação (cortar, reescrever, determinar uma linha interna de coerência entre as personagens, história, etc.),
   - adaptar e/ou traduzir textos dramáticos, poéticos ou narrativos concebendo um guião do espectáculo,
   - editar e escrever textos para o programa;

b) ensaios:
   - tomar notas para o encenador (ou coreógrafo),
   - colaborar com o encenador (ou coreógrafo), confrontando-o com o seu ponto de vista,
   - colocar de modo sistemático as perguntas (porquê? quando? onde? como?),
   - manter-se alerta numa atitude de observador/participante que recorda as motivações do espectáculo, tendo em vista a sua concepção global, comentando o desenrolar do processo;
   - contribuir para a estruturação de sentidos do espectáculo, opinando, questionando, refazendo, problematizando as escolhas que envolvem todo o discurso da cena,

- atender à coerência das relações internas dos materiais cénicos utilizados em função dos objectivos e implicações da concepção geral do espectáculo,
- ter presente a ideia da totalidade do espectáculo e dos efeitos que as opções da encenação pressupõem,
- observar o processo e gerir o momento e a forma adequados para expressar as suas opiniões,
- trazer materiais (imagens, registos audio e vídeo, artigos de jornal, entrevistas, filmes, livros, frases) e fazer propostas de idas a lugares, exposições ou espectáculos, passíveis de estimular a criatividade do encenador (ou coreógrafo), bem como de toda a equipa.

Todo este elenco de tarefas tão diversificadas pode ser lido, tanto como uma consequência da especialização (do facto de cada vez mais estreitarmos o âmbito da nossa actividade, havendo, portanto, dramaturgistas especializados em determinadas tarefas) quanto como resultado da evolução do conceito de dramaturgia e da amplitude de exigências feitas ao dramaturgista. De resto, como sabemos, nem sempre estas funções são atribuídas à figura do dramaturgista, podendo ser assumidas pelo autor ou pelo encenador (ou coreógrafo), *i. e.*, nenhuma definição pode ser estática e absoluta.

Figurações do dramaturgista

A actividade do dramaturgista suscita uma inquietação latente decorrente da sua suposta autoridade tradicional (o especialista do texto e do autor) e da sua presença ambígua, um elemento, simultaneamente, interior e exterior ao processo criativo. Em qualquer processo, o dramaturgista sabe que tem de construir um lugar próprio, variável de companhia para companhia, de encenador (ou coreógrafo) para encenador (ou coreógrafo), ao mesmo tempo que a companhia e o encenador (ou coreógrafo) se vêem na eminência de o enquadrar e de assimilar o seu trabalho. O desafio estimulante que se coloca a todos passa pela fundação de modos de colaboração num espaço de diálogo, que se apresenta potencialmente em aberto. Entre a suspeita, a admiração e o benefício da dúvida, nascem as figurações dos indivíduos que levam a cabo as tarefas dramatúrgicas, metáforas que ajudam à sua integração no grupo ou instituição. Trata-se, no fundo, de

representações simbólicas que auxiliam o entendimento de funções plurais e da importância, ou não, de tal colaboração.

Desde as mais comuns – o dramaturgista como "consciência", "parceiro", "mediador" e "tradutor" – às mais insólitas – como "cão-de-guarda", "aprendiz do *Talmud*", "santo", "parteira" ou "alma gémea" – muitas são as figurações que preenchem uma extensa lista[8]. Umas mais romanceadas, outras mais condicentes com o contexto cultural do qual provêm, a exuberância da sua quantidade é notável e directamente proporcional à variedade das suas combinações. Em rigor, um bom dramaturgista é incómodo porque o cerne da sua função é questionar, e questionar causa perturbações. Daí que Geoffrey Proehl o considere uma figura simultaneamente apolínea e dionisíaca, regida pelas forças do caos e da ordem, tendo por missão uma proveitosa conturbação no processo de ensaios e na harmonia de um objecto final – o espectáculo. A figuração do dramaturgista dionisíaco chega-nos também de Eugénio Barba, à qual este autor atribui a "técnica da desorientação"[9]. Barba defende a turbulência, ou a revolta, no interior do processo dramatúrgico, como algo essencial para a criação de uma ordem que não seja óbvia e ilustrativa mas que tenha uma lógica autónoma, um caos de onde possa emergir a liberdade de escolher caminhos diferentes.

Ou ainda Tori Haring-Smith, dramaturgista norte-americana, que apresenta um quadro baseado em teorias da psicologia no qual o dramaturgista se insere como um ser andrógeno, conciliando em si a capacidade empática da sensibilidade feminina e a distância analítica da perspectiva masculina[10]. Discutível, e de certa forma extrapolatória, esta figuração releva de uma tentativa de compreender uma realidade contemporânea: a predominância de mulheres desempenhando o papel de dramaturgistas, situação esta justificada, pela autora, por uma apetência de género na execução de tarefas de bastidores, de sombra ou servilismo. À falta de uma autoridade científica cabal para aprofundar este tópico, pareceu-nos, no entanto, vantajoso referenciá-lo.

---

[8] Geoffrey Proehl, "The images before us: metaphors for the role of the dramaturg in American Theatre" in *Dramaturgy in American Theatre – a Source Book*, Susan Jonas *et. al.* (ed.), Harcourt Brace & Company, Orlando, 1997, pp. 124-136.

[9] Eugénio Barba, "The Deep Order Called Turbulence – The three faces of Dramaturgy" in *TDR – The Drama Review*, 44.4, Inverno, New York University, Nova Iorque, 2000, p. 60.

[10] Tori Haring-Smith, "The dramaturg as androgyne: thoughts on the nature of dramaturgical collaboration" in *Dramaturgy in American Theatre – a Source Book*, Susan Jonas *et. al.* (ed.), Harcourt Brace & Company, Orlando, 1997, pp. 137-143.

A figuração que reúne mais adeptos é a do dramaturgista como tradutor ou mediador: tradutor da intenção do autor do texto para a linguagem da cena, das ideias do encenador (ou coreógrafo) para os actores (ou bailarinos), ou ainda como mediador de conflitos e tensões nos ensaios, gestor de subjectividades, perito em dosear a informação e o *timing* certo para a disponibilizar. É, sobretudo, esta imagem de tradutor que nos é mais problemática (v. *Implicações terminológicas*, p. 61), pois ela preescreve o texto como o elemento matricial da dramaturgia, limitando-a a uma negociação de intenções e linguagens entre a página escrita e o palco. Não é esta, no nosso entender, o cerne da questão dramatúrgica, mas o modo como ela estrutura os sentidos do espectáculo. A dramaturgia é uma prática flexível e renovada por cada espectáculo e o dramaturgista move-se cada vez mais em territórios diferentes, que vão do teatro à performance ou à dança, artes que hoje não partem forçosamente de um texto. Também por isto, a noção de tradução, entendida como uma equivalência entre dois universos distintos, dificilmente se ajusta à pluralidade das práticas dramatúrgicas.

Como tentamos demonstrar ao longo desta primeira secção, a pertinência do dramaturgista contemporâneo, que exibe funções muito diversas, consiste numa presença menos retórica e mais orgânica no processo criativo: ele constitui-se como um colaborador, um Outro, prefigurando uma ontologia da alteridade. Queremos com isto dizer que a imagem que propomos do dramaturgista nas práticas actuais assenta na sua contribuição enquanto sujeito histórico e cultural, enquanto indivíduo com saberes e instrumentos próprios e diferentes dos do encenador ou do coreógrafo. Estas diferenças constitutivas não distinguem qualitativamente a posição do dramaturgista da dos seus pares "fazedores" do espectáculo; não tornam a sua contribuição superior ou inferior a qualquer outra, técnica ou artística. Não é o valor hierárquico da colaboração que está em causa. Pelo contrário, entendemos que, de representante de uma verdade autoral ou de um conhecimento especializado, o dramaturgista tem passado a ser visto como um colaborador, uma figura de alteridade paritária, convocada para o interior do processo criativo, para aí operar ao nível da relação com o outro (encenador, coreógrafo, etc.) na estruturação de sentidos de um mesmo objecto: o espectáculo. As questões relacionadas com o ponto de vista do dramaturgista e da transformação dramatúrgica, como um espaço de confronto entre diferentes, estimulante e construtivo, afiguram-se fulcrais para a compreensão da evolução do conceito de dramaturgia e das suas acepções.

Dramaturgia como didáctica

Recuar às origens como forma de legitimar opções e identidades caracteriza muitos campos de acção humanos, sobretudo os artísticos. Podemos incluir-nos ou excluir-nos relativamente a uma linhagem de determinada actividade, mas o confronto com a tradição tem provado ser um procedimento incontornável para fazer vingar novas perspectivas nos tecidos culturais e artísticos da sociedade. O posicionamento do eu faz-se na sequência de um olhar para o passado, construindo-se no presente.

Durante a década de noventa, tem-se verificado um olhar sobre a genealogia da prática dramatúrgica para determinar linhagens e identidades do dramaturgista. Nos âmbitos internacionais, a actividade dramatúrgica tem vindo a ser mesurada com a tradição alemã e com Lessing. Vários académicos e dramaturgistas ingleses e norte-americanos (cuja dramaturgia é maioritariamente centrada no texto), têm levado a cabo uma dura peleja contra a vacuidade do conceito de dramaturgia na língua inglesa, construindo uma identidade e um sentido de colectivo profissional para o dramatugista. Muitos são os exemplos de tentativas que visam instituir um lugar e um entendimento alargado do trabalho e da profissão do dramaturgista, desde seminários a *workshops* sobre o tema, desde novos *curricula* nas universidades até à publicação de antologias.

É curioso notar que, por exemplo, Bert Cardullo, o organizador da antologia *What is Dramaturgy?*[11] começa a introdução reportando-se às origens gregas da palavra. Este exercício etimológico, também mencionado por outros autores, e a constante referência às dificuldades fonéticas encontradas na sua pronunciação (o diminutivo "'turg" em vez de "dramaturg" utilizado na gíria teatral regista a necessidade de atenuar a sua estranheza) denuncia a carência de um claro e sólido perfil. Assim também em *Dramaturgy – a user's guide*[12], publicado em Inglaterra na sequência de um simpósio internacional sobre o tema, em Setembro de 1999, é-nos oferecido um conjunto de ensaios de praticantes e teóricos do teatro. O seu âmbito restringe-se ao teatro e, como o título indica, acentua a faceta prática da profissão – procura ser um manual do utilizador. Embora almejando a abertura de um debate sobre dramaturgia e não o fomento de emprego para dramatur-

[11] Bert Cardullo, *What is Dramaturgy?*, Peter Lang Publishing, Nova Iorque, 1995.

[12] AA.VV., *Dramaturgy – a user's guide*, Central School of Speech and Drama, Londres, 2000.

gistas[13], o evento e a publicação tiveram um efeito óbvio na defesa de um corporativismo profissional.

A linhagem dramatúrgica iniciada por Lessing trouxe, efectivamente, suplementos semânticos ao termo dramaturgia, passando este a designar também, paulatinamente, novas funções dentro do teatro. Mas, terá o conceito, de facto, mudado radicalmente a sua prática ou terá sido apenas reinterpretado posteriormente, à luz de um olhar contemporâneo, de modo a servir como o ponto nodal da dramaturgia e do dramaturgista? Eventualmente, poderá ser mais correcto começar por distinguir o uso e o contexto do termo dramaturgia para Lessing do que corresponde o mesmo termo para nós. No nosso entender, invocar a contribuição de Lessing para o estabelecimento de uma árvore genealógica do dramaturgista condiciona a nossa concepção de dramaturgia tal como a conhecemos hoje, dado que tende a circunscrevê-la ao texto. O seu conceito de dramaturgia reporta-se à *composição dramática*, que tem por autor o dramaturgo (a função de dramaturgista pertenceria ao próprio Lessing, actuando apenas ao nível da instituição); a mudança por ele introduzida (ou desejada) reside no novo alcance que o texto dramático e o teatro poderiam ganhar enquanto acto social. Por isso, entendemos a dramaturgia de Lessing numa perspectiva didáctica.

Lessing – o crítico e o educador no teatro

Lessing (1729-1781) é o autor de *Dramaturgia de Hamburgo*[14], colecção de críticas de teatro sobre espectáculos representados no Teatro Nacional de Hamburgo, escritas entre 1767 e 1769 (data da falência do mesmo) e publicadas com regularidade nesses anos. Tendo sido convidado a integrar a equipa deste teatro na qualidade de "consultor literário" (embora inicialmente tivesse sido convidado como dramaturgo, tarefa que nunca viria a cumprir), Lessing participa no ambicioso projecto de filosofia iluminista que consistia em criar uma dramaturgia nacional, ou seja, fomentar a criação de textos sobre temas alemães para serem vistos por alemães, num país com uma incipiente consciência nacional. Com ele é inaugurado um novo cargo, o

[13] Anthony Dean, texto de abertura de *Dramaturgy – a user's guide*, Central School of Speech and Drama, Londres, 2000, p. 3.

[14] G. E. Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1993.

dramaturg (o dramaturgista), desempenhado por alguém que, não tendo uma função artística, integra a instituição e aí permanece como um mediador entre o teatro e o público (o *olhar exterior*), pelo que é compreensível, em certa medida, a eleição de Lessing como o "pai" da dramaturgia, em geral, e da figura do dramaturgista, em particular. É, sobretudo, o acto inaugural de um espaço discursivo e de um nome que funciona como argumento desta paternidade.

Todavia, *Dramaturgia de Hamburgo* acabou por constituir um tratado não intencional de teoria dramática. O seu *corpus* – críticas de espectáculos – tende, progressivamente, para abordar assuntos cada vez mais gerais, pertencentes ao domínio da teoria do drama e das técnicas do teatro. Estes textos nada propõem no sentido do trabalho do dramaturgista, como o conhecemos hoje; eles marcam sobretudo a nova abertura do teatro à reflexão sobre a função social e estética relativamente ao seu público. A dramaturgia de Lessing é uma acção moralmente consciente das implicações do teatro cuja missão didáctica tenciona potenciar: o seu objectivo é direccionar o gosto e educar a mentalidade da anónima plateia. Lessing é, um precursor da pedagogia estética.

É por isto que a *consciência crítica* não nos parece definir cabalmente a sua proposta, mas sim a *consciência moral*. Por um lado, os escritos de Lessing são dirigidos ao público, que ele ambiciona educar através da experiência estética do teatro, mas sobretudo, ao dramaturgo alemão (autor de textos), procurando estabelecer as regras e princípios pelos quais uma dramaturgia nacional (igual a conjunto de textos dramáticos) deveria ser erguida. No volume *Theories of the Theatre*, Marvin Carlson dá conta do tom normativo dos ensaios críticos de Lessing nos quais busca a redifinição de regras para as técnicas dramáticas do teatro alemão (também para dramaturgos)[15]. O predomínio, ao longo de *Dramaturgia de Hamburgo*, de verbos veiculando o sentido de obrigação e dever corrobora a leitura de Carlson e coincide com o facto de Lessing se basear na *Poética* de Aristóteles, nomeadamente, em tópicos como acção, género dramático (em particular, a tragédia), personagem e emoção, afim de combater a influência do neo-classicismo francês que dominava os palcos alemães da época. Por outro lado, a figura do dramaturgista, envolvido directamente na elaboração do espectáculo, não surge com a experiência de Lessing como consultor literário do Teatro Nacional de Hamburgo no século XVII: Lessing estava principalmente empenhado na arte de compor textos apropriados para influenciar o gosto e uma ideia de nação – sob o

[15] Marvin Carlson, *Theories of the Theatre*, Cornell University Press, Itaca/Londres, 1993, p. 168.

ponto de vista das temáticas e da composição dramática – de uma comunidade.

No entanto, seria inadequado negligenciar liminarmente o papel de Lessing na inauguração de uma atitude crítica perante o teatro. Para além de estabelecer a primeira grande contribuição teórica do teatro alemão, *Dramaturgia de Hamburgo* influenciaria, *a posteriori*, uma das definições contemporâneas da função do dramaturgista no século XX: o *olhar exterior* ao espectáculo, simbolicamente, o primeiro espectador potencial. A atitude crítica – a das críticas de espectáculos – foi, contudo, uma causa acidental na sua produção de conhecimento dado que Lessing não integrava os ensaios ou a construção dos espectáculos. As suas críticas constituíam um elemento de reflexão sobre o espectáculo e, por isso, era entendido como um *olhar exterior*. Este facto viria a influenciar o trabalho do dramaturgista, embora num plano totalmente diferente da experiência pragrmática de Lessing em Hamburgo, na configuração de um olhar participante na construção do espectáculo.

Em suma, no contexto dos ideias iluministas do século XVIII, Lessing enceta uma nova fase da dramaturgia assente numa abordagem didáctica e pedagógica do teatro em relação a um público muito específico, o da nação alemã. Sob o prisma da *consciência moral*, que o impele para a revisão programática das formas da composição do texto, critica os espectáculos produzidos pela instituição teatral. Com ela tem início a concepção da dramaturgia institucional, na medida em que se instaura uma reflexão sobre o sentido dessa instituição, sobre os seus trajectos possíveis de acordo com objectivos didácticos da experiência estética.

No contexto desta linhagem, é natural que, para muitos, o dramaturgista seja um intelectual (no sentido pejorativo do termo) – aquele que tem por missão o saber, o conhecimento abrangente do texto, do autor e das respectivas envolvências históricas – o que lhe confere um estatuto de autoridade, o do dramaturgista como um duplo da *auctoritas* autoral. Ora, o uso que fazemos das suas opiniões, assumidamente reguladoras e pedagógicas, no sentido do estabelecimento de uma história da profissão, arrisca-se a enclausurar a participação do dramaturgista, não numa torre de marfim, mas muito aquém do proscénio. Quando isto acontece, cria-se um fosso intimidatório entre aqueles que se expõem em cena e a testemunha que observa o palco sem se deixar observar, erguendo uma desconfiança mútua e difícil de dissipar. No nosso entender, esta barreira afasta-nos da reflexão necessária para que a dramaturgia seja aceite como uma prática e o dramaturgista como um colaborador, que demonstra o seu saber, fazendo.

Práticas dramatúrgicas

Dramaturgia da leitura

Tanto de um ponto de vista mais ligado ao texto quanto de um ponto de vista mais abrangente, a estruturação do espectáculo constitui uma das funções mais consensuais para uma possível descrição da prática dramatúrgica. Fazer a dramaturgia de um espectáculo significa frequentemente estruturá-lo, dar um eixo organizador ou uma concepção particular ao que se quer dizer, ou dar a ver, podendo seguir os mais variados critérios (desde a narratividade aristotélica à fragmentação à sobreposição de cenas simultâneas, etc.). Estruturar entende-se aqui como uma tomada de consciência de que o modo como se dá a ver o espectáculo determina os seus efeitos perante um público. Ao escolher ou fazer opções relativamente aos materiais cénicos e à sua articulação na cena, o olhar artístico estrutura-os dramaturgicamente, fundamentando essas opções e criando uma lógica e uma coerência próprias a cada espectáculo. Tal como se tornou hábito postular que, no cinema, a câmara é o olhar do realizador que perspectiva o filme, sobre o qual se estabelece todo um trabalho dramatúrgico – os ângulos dos planos, a montagem, etc. –, assim também o acto performativo se enuncia como fruto de operações de selecção regidas por um ponto de vista – do encenador ou coreógrafo – e estruturadas pela dramaturgia.

A consciência do ponto de vista artístico adoptado no seu discurso tem directamente a ver com a noção de leitura – dramatúrgica – que antecipa e informa todo o espectáculo. Uma "dramaturgia da leitura" será, pois, um modo de estruturar o espectáculo que se prende com uma visão ou uma interpretação do mundo, orientada por princípios estabelecidos no início do processo criativo e em função dos quais o espectáculo se organiza. Segundo este modelo, o papel do dramaturgista altera-se, deixando de estar unicamente ligado ao texto; o dramaturgista liberta-se gradualmente da sua função de guardião da voz do autor, que cumpria preservar, e passa a colaborar no processo de construção do espectáculo enquanto totalidade de linguagens cénicas. Neste sentido, o século XX apresenta dois momentos-chave para a evolução do conceito de dramaturgia: um, com Bertolt Brecht, cujas inovações técnicas e conceptuais se demarcam da representação ilustrativa do texto; e outro com a radicação da performance enquanto acto artístico, cujas rupturas formais do espaço, do corpo e da subjectividade abrem caminho para a transformação dramatúrgica autónoma do vínculo ao texto. Embora por razões distintas e apontando para direcções de pesquisa artística diferentes, ambos os momentos se entrecruzam no desenvolvimento do conceito de dramaturgia como leitura e contribuem para a referida tomada de consciência do ponto de vista assumido.

Entender, em particular, a função do dramaturgista como colaborador efectivo no processo de construção do espectáculo, sendo a sua actividade basilar a estruturação e o enquadramento de sentido, resulta também das duas conjunturas referidas: com Brecht, temos o início da adaptação de textos e do teatro de conceito (anos 30-50); e, com o evento da performance, surgem as criações colectivas, a descoberta do espaço e da pluralidade dos materiais cénicos (anos 60-70). Em primeiro lugar abordaremos as inovações brechtianas no campo da adaptação e das suas técnicas, que reequacionam a questão da perspectiva na cena para, em seguida, nos concentrarmos na reorganização de funções do processo artístico, conduzida pela performance. Veremos ainda nesta alínea de que forma estas duas experiências preconizam a dramaturgia do olhar dos anos 80-90 e uma ontologia da alteridade, ou seja, o papel do dramaturgista como um Outro.

Brecht – versões e técnicas de adaptação

Bertolt Brecht (1898-1956) é uma figura revolucionária, tanto da prática quanto do conceito de dramaturgia. Por um lado, as técnicas por ele utilizadas no teatro documental encetam um período de abertura gigantesca para a invasão do social no teatro, enquanto matéria temática e compromisso artístico. Por outro lado, a sua concepção de dramaturgia representa a primeira grande fissura na visão tradicional do texto no espectáculo. Com a fragmentação de textos já existentes (muitos deles clássicos), com a sua reestruturação, actualização e montagem cénica, Brecht cunha indelevelmente uma nova acepção de dramaturgia – a *adaptação*.

Adaptar é manusear um texto como matéria, como ponto de partida para uma alteração profunda na forma, acrescentando-lhe uma leitura própria, um outro ponto de vista. O modelo de encenação brechtiano, claramente político e comprometido com o homem social, propõe um ponto de vista organizado através de uma sobreposição de perspectivas várias na cena. Apesar de manter uma certa primazia na medida em que se mantém como elemento-base do espectáculo, o texto da dramaturgia brechtiana vê-se desobrigado de uma autoria intocável, passando a ser apropriado por outra voz que nele projecta a sua visão. Estamos no início da noção de actualização dos clássicos e da de autonomia dos elementos do espectáculo, que reconfiguram novas relações do teatro e do texto com o momento presente e, portanto, com contextos diferentes da sociedade.

Para Brecht, a pertinência em abordar um texto clássico deve-se ao que ele considera ser a sua grandeza universalista, estímulo da criatividade e da compreensão da sociedade através da rede de correspondências estabelecidas com o presente. Este é o programa de fundo da estética brechtiana: mostrar o mundo e transformá-lo através do teatro. Os clássicos constituem, segundo os padrões da cultura ocidental, uma reserva de conhecimento humano (pelo valor universal atribuído às questões e conflitos que colocam sendo, por isso, postulados de intemporalidade) e só faz sentido trazê-los à cena, não para uma revisão puramente formal, mas tão-só quando entendidos como uma obra potencialmente nova[16]. O que Brecht procura através das adaptações, não é a fidelidade a uma voz autoral subjacente, mas a crítica latente na conjuntura social e política do texto clássico relativamente à actualidade, colocando-a, por isso, em relação directa com as condições políticas e sociais do presente. Ou seja, as questões fundamentais da

[16] B. Brecht, *Scritti Teatrali*, Einaudi, Turim, 2001, p. 111.

obra são reequacionadas num contexto actual por forma a perspectivar, pela estética teatral, as condicionantes de processos sociais indissociáveis do ser humano.

Na sua adaptação da tragédia *Antígona*, de Sófocles (1948), Brecht insere um prólogo que tem lugar em Berlim, numa madrugada de Abril de 1945. Trata-se de um diálogo entre duas irmãs (designadas por primeira e segunda irmã) no qual intervém, no final, um agente das SS. O paralelo implicitamente estabelecido entre estas e as irmãs Ismena e Antígona, bem como entre o cenário de guerra de ambos os contextos (da Segunda Guerra Mundial e da guerra de Tebas) terá permitido ao espectador uma leitura actualizada dos conflitos de poder que o clássico de Sófocles dramatiza. A este enquadramento da acção do texto numa moldura temporal presente correspondem dois espaços cénicos distintos – uma área delimitada por quatro estacas (*Antígona*) e uma casa com um painel indicando a data e o local onde se passa o prólogo –, rodeados por um semicírculo de biombos diante dos quais estão bancos onde os actores esperam pela sua entrada, o que clarifica a justaposição de contextos, segundo este modelo de encenação documental[17]. A guerra ainda próxima particulariza o conflito universal da tragédia de Sófocles, sendo esta retroactivamente iluminada pelo momento presente que a sociedade atravessava.

A adaptação brechtiana consiste, por um lado, na desmistificação do poder intimidador dos autores clássicos, encarados como matriz a explorar e, por outro, em reconfigurar dramaturgicamente os modelos da *mîse-en-scene* do texto, que passa a estar vinculada a uma consciência social com vista à concretização de objectivos específicos, artísticos e políticos. Estes surgem, em Brecht, num claro posicionamento crítico perante a sociedade, motivadores de um teatro didáctico. Exige-se do espectador uma proporcional atitude analítica e transformadora das condições sociais existentes. Entendendo o ser humano enquanto parte de um processo em constante mutação e considerando que ele só poderá ser conhecido através do escrutínio das condições sociais do sistema (igualmente mutável) em que está inserido, Brecht constrói o seu ponto de vista artístico usando uma multiplicidade, por vezes contraditória, de factos e perspectivas das personagens em palco, tendo em vista uma reacção crítica por parte do público.

A adaptação para Brecht não se limita, portanto, a uma acção sobre os conteúdos textuais mas trabalha igualmente sobre o modo como eles são seleccionados e colocados em cena. Progressivamente, a autonomia atribuída à função de cada elemento do espectáculo torna-se

[17] Idem, *op. cit.*, p. 192.

determinante para a apresentação de um ponto de vista fundamentado que possa oferecer dados para a reflexão do espectador. Aos elementos música e imagem é retirada a missão de ilustrar o drama para lhes ser confiado um papel inspirador de debate em relação ao conteúdo, transformando-se em mediadores, intérpretes ou indicadores[18]. Este é o princípio subjacente ao teatro documental: reunir toda a informação possível e disponibilizá-la ao público através do conjunto dos elementos do espectáculo, de modo a instigar uma tomada de posição, uma transformação da sociedade, que serve de matéria de reflexão para a representação. Pesquisar o contexto histórico, social e político do texto que serve de base ao espectáculo, bem como o seu autor, manter-se-á, assim, como uma das funções substanciais do dramaturgista.

Gerir toda a informação em conformidade com os objectivos a alcançar é matéria em que as técnicas oriundas do discurso cinematográfico (em particular, a herança de Eisenstein) tiveram uma influência marcante, quer na estética teatral de Brecht quer, posteriormente, em todo o pós-modernismo: a montagem e a colagem. Ambas podem ser consideradas duas faces de uma só moeda (mesmo que a noção de colagem seja aplicada com mais frequência à acção sobre o texto, nomeadamente, a cruzamentos de textos de origens diversas), já que implicam a articulação técnica de fragmentos sujeitos a uma organização dramatúrgica. Depreendendo operações de selecção e de estruturação, a montagem de um texto (cortes, reescrita, organização de fragmentos, justaposição ou sobreposição de cenas) vive da directa correspondência com a montagem da cena (disposição de fragmentos, sequência ou simultaneidade das cenas, das imagens, inserção de sons, escolha de adereços e componentes cenográficos ou inclusão informações adicionais). A montagem é, na dramaturgia brechtiana, a estruturação do texto e da cena de forma a proporcionar um encadeamento complementar de facetas diversas dos processos sociais que condicionam o ser humano[19]. Para estabelecer essa dinâmica de raiz cinematográfica, a montagem recorre a um forte aparato técnico como projecções de imagens ou filmes, de cartazes com citações, de legendas com datas ou dados estatísticos, de inovações cenográficas na organização do espaço, entre outros.

Inaugurando a cena como receptáculo aberto de múltiplas perspectivas, as inovações brechtianas impulsionarão de forma vital todo o

---

[18] Idem, *op. cit.*, pp. 31-2.

[19] Cf. heranças brechtianas do conceito de montagem por Eugenio Barba in *Anatomia del Teatro – Un dizionario di antropologia teatral*, La Casa Usher, Florença, 1983.

teatro político dos anos 60 e 70, quer ao nível da relação com o público quer ao nível da equipa de criação artística.

O teatro de conceito

O teatro de conceito preside à acepção de dramaturgia como adaptação, tal como foi concretizada por Brecht: uma premissa estética e ideológica de acordo com a qual todas as escolhas e articulações de sentido, em suma, as leituras, deverão ser feitas. Podemos considerar, em certa medida, "teatro de conceito" sinónimo de "teatro documental", pois é a fórmula dicotómica conteúdo/forma do conceito que postula a vertente documental como pilar de todo o espectáculo.

A escolha dos conteúdos e da forma do conceito que servirá o espectáculo é feita antes de o processo de ensaios ter início, de acordo com uma consciência do teatro como força de intervenção que tem como função "mostrar" ao espectador uma imagem do mundo. Isto significa que, o trabalho da equipa de dramaturgistas (método introduzido por Brecht e Piscator) restringe-se à execução de tarefas previamente indicadas dentro de um âmbito conceptual, ou seja, dentro de uma visão que pretende representar um tema particular. O espaço deixado para a intervenção da equipa de dramaturgistas é, consequentemente, limitado: não obstante ser solicitada a sua colaboração em tarefas específicas, as opções relativas ao que Brecht considerava fulcral num espectáculo – o conceito – pertenciam exclusivamente ao próprio Brecht.

Com efeito, Brecht foi o seu próprio dramaturgista. Embora haja quem defenda a instituição da equipa dramatúrgica como o primeiro passo na entrada do dramaturgista na sala de ensaios[20], na dramaturgia de espectáculo, o conceito em si, o elemento dramatúrgico por excelência, para Brecht, não era decidido com a equipa de dramaturgistas. Brecht acumula as funções de dramaturgo, de dramaturgista institucional, de criador do conceito artístico e de encenador, pelo que não será de estranhar que numa obra auto-reflexiva como *A Compra do Latão,* a personagem do Filósofo corresponda em maior grau à voz do artista completo (Brecht) e não à personagem do dramaturgista, identi-

[20] Cf. Joel Schechter "In the beginning there was Lessing..." in *Dramaturgy in American Theatre – a sourcebook,* Susan Jonas *et. al.* (ed.), Harcourt Brace & Company, Orlando, 1997, pp. 16-24.

ficado a dada altura como o "autor de peças" ou como aquele que lê manuscritos de outros[21].

Assim se compreende também que se identifique, ainda hoje, dramaturgia com encenação[22] ou se fale de uma dramaturgia, por exemplo, brechtiana, o que significa a utilização do termo dramaturgia para designar uma dramaturgia de autor (ou dramaturgia "ao modo de"), remetendo-nos para um conjunto de regras ou princípios característicos de uma criação individual. Este sentido do termo dramaturgia identifica um conjunto específico de propriedades relativas a um modo do fazer de um autor ou de um conjunto de autores de determinado país (similar à designação de "dramaturgia nacional", como vimos em Lessing) ou movimento artístico reconhecível.

A equivalência frequentemente estabelecida entre dramaturgia e encenação alude ao surgimento do encenador (figura, de resto, nascida apenas no século XX) enquanto autor que relê o texto a uma nova luz, sobretudo quando se trata de adaptar textos clássicos. Reescrever os clássicos tornou-se uma estratégia distintiva para os encenadores do século XX e constitui uma dramaturgia da leitura por excelência. A encenação do texto decorre de uma leitura, de uma versão da estrutura e do significado que ele, pela universalidade que caracteriza a noção de "clássico", potencia: a reescrita é uma forma de evidenciar elementos dos textos originais através de uma visão particular das suas palavras, vendo-as sob um outro ângulo e atribuindo também ao encenador, que nestes casos geralmente acumula as funções de dramaturgista, um cunho autoral, já que é ele o "autor" do novo texto.

Herdeira das adaptações de clássicos de Brecht, a revisitação dos clássicos a partir dos anos 70 (desde o *Living Theatre*, ao *Wooster Group* até Peter Stein ou Eimuntas Nekrosius) pressupõe uma análise do texto radicalizando aspectos e temáticas a um tempo universalistas e específicas. Correntes teóricas da literatura como o *New Criticism* americano, o aparecimento dos estudos culturais, das teorias feministas, dos estudos de género ou pós-coloniais fomentam estratégias de apropriação do texto que se prendem com leituras alternativas, inusitadas e ideologicamente implicadas e que estimulam o aparecimento de outras propostas estéticas.

Na realidade, o traço comum aos diversos desenvolvimentos do "regresso aos clássicos"[23] é a procura de inspiração na universalidade

---

[21] Bertolt Brecht, *A Compra do Latão*, Vega, Lisboa, 1999, pp. 55 e 81.

[22] Cf. definições de Patrice Pavis, *Dictionaire du Théâtre*, Dunod, Paris, 1996 (ed. revista e corrigida).

[23] Cf. "The return of the classics", *Theaterschrift*, n.º 11, Sabine Pochhammer (org.), Künstlerhaus Bethanien, Berlim, 1997.

ou na genialidade desses textos para afirmar um estilo (de autor), pautando a leitura pela desconstrução da impermeabilidade canónica do texto. Esta opção é, claramente, fruto de uma época de mudanças paradigmáticas, advertindo-nos para a vacuidade suspeita da representação arqueológica. Encenar um clássico na actualidade exige uma fundamentação dramatúrgica incontornável, em relação à história do texto e das suas versões recentes. Estas vieram também alterar profundamente a noção de texto que, como veremos de seguida, se transforma num material de trabalho no qual o encenador e/ou o dramaturgista se move com a ciência para o fragmentar, analisar, citar, justapor e reestruturar, destacando os seus elementos musicais, rítmicos ou composicionais.

A performance

Numa análise sobre o teatro contemporâneo, Hans-Thies Lehman designa por teatro pós-dramático (*Postdramatisches Theater*) aquele que assenta na redescoberta do espaço e do discurso, liberto de hierarquias e da causalidade aristotélica. O teatro pós-dramático interroga-se sobre o lugar tradicionalmente atribuído ao texto no espectáculo:

> *[T]here was neither something like the complete loss of words, nor a sudden re-entering of text into the theatre. What took place instead was the complicated and meandering development of new visions of multiple logos and a new kind of architecture or an architecture of theatre.*[24]

Recusando a perspectiva algo simplista de que a revolução artística dos anos 60/70 se resume a uma rejeição absoluta do texto e da palavra enquanto baluartes da autoridade logocêntrica, o ensaísta salienta dois aspectos fundamentais para o entendimento da contribuição que o evento da performance[25] trouxe para a actividade dramatúrgica: múltiplas lógicas e uma nova arquitectura do teatro. A ênfase no olhar

---

[24] Hans-Thies Lehman, "From Logos to Landscape: text in contemporary dramaturgy" in *Performance Research – Letters from Europe*, 2 (1), Routledge, Londres, 1997, p. 56.
O autor aprofunda ainda esta terminologia no volume *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main, Verlag der Autoren, 1999.

[25] Utilizaremos o termo *performance* em sentido lato, incluindo as experiências genéricas no campo das artes visuais, do teatro ou da dança, visto ser essa pluralidade que caracteriza o período dos anos 60/70.

é indicadora de uma mudança de fundo relativamente às leituras que haviam estado na base da representação teatral, já que o seu ponto forte é a erradicação de uma perspectiva única – a do texto –, para albergar no seu interior uma diversidade de zonas de sentido, de subjectividades específicas a cada material artístico, desde o actor ao espaço, à luz ou ao som.

Consequentemente, edificar um espectáculo sem um texto como elemento central exige alterações ao nível da distribuição de funções dentro do processo criativo que permitam a constituição do seu discurso, ou seja, a performance exige uma nova forma de organizar o espectáculo, uma nova arquitectura dos elementos. Tal como a arquitectura, a performance é construção, é a experimentação dos limites das linguagens cénicas e da estruturação de relações possíveis entre elas. É igualmente desta urgência de encontrar novos modos de construção do espectáculo que cresce a acepção de dramaturgia como uma prática de estruturação, que enquadra e relaciona fragmentos e materiais cénicos, encetando um novo espaço de troca entre os intervenientes na criação (nomeadamente do dramaturgista, como participante efectivo na construção do discurso) e na relação entre o actor e o espectador.

Destronando o primado do texto e polemizando a hierarquia de funções no processo criativo (encimada pelo autor e pelo encenador), a performance desenvolve estratégias alternativas de estruturação dramatúrgica: ela procura uma democratização dos materiais e do processo criativo. Esta democratização, que influenciará as gerações vindoras, caracteriza-se por uma abertura essencial a possibilidades de colaboração variadas: as contaminações formais, intrínsecas à própria génese da performance instalam-se irreversivelmente e a participação activa dos actores, quer através das técnicas da improvisação quer dos métodos de criação colectiva.

As manifestações híbridas e multidisciplinares da performance ocorrem em áreas e períodos artísticos multifacetados, oferecendo, pela sua natureza insubmissa e experimental, uma resistência extrema a nomenclaturas rígidas. Restringir o seu campo fenomenológico e enveredar por argumentações negativistas, para distinguir o que é teatro ou dança do que é performance (delimitar o que não é performance para identificar o que é), tem-se revelado um caminho pantanoso, pois todas as artes performativas contêm um grau de performance (desempenho, teatralidade e efemeridade) inerente.

Abordando a performance de um ponto de vista ontológico, a estratégia da teórica norte-americana Peggy Phelan propõe-se superar as indefinições terminológicas ao esbater as diferenças disciplinares num

plano comum a todas, o da natureza do acto performativo. Phelan apresenta uma ontologia da performance que se baseia na efemeridade e na não-reprodutividade do acto performativo, isto é, a performance resiste à fixação e à documentação na medida em que, para existir, precisa de desaparecer, nada sobrando a não ser o seu fantasma espectral. Defende-se esta resistência como o traço singular da performance. Sendo efémera, ela tem lugar apenas no tempo presente (ao vivo) e concretiza-se na proporção directa do seu desaparecimento, constituindo-se pela presença visível do corpo (performer) que se dilui ontologicamente numa ausência invisível, permanecendo unicamente na memória do espectador. Posto que se proclama irrepetível (como, aliás, qualquer representação do mesmo espectáculo é diferente da anterior e da seguinte), a performance resiste à economia da reprodução da obra: desaparece para existir (quando registada, transforma-se no suporte do registo, deixando de ser performance), não se multiplica em réplicas[26]. Do ponto de vista do material específico da performance, esta abordagem é extremamente abrangente e permite-nos pensar a partir da natureza "não-matricial"[27] ou híbrida que está na base das experiências artísticas dos anos 60 e 70. O hibridismo que a performance exibe na sua génese, não só será responsável pela multiplicação de formas performativas de fronteira (como o teatro-dança, a *body-art*, a *performance-art* ou, mais tarde, os espectáculos multimédia) como também contribuirá para uma reescrita da relação do corpo no espaço, tanto nas artes plásticas como nas performativas.

Não trataremos aqui de desenvolver hipóteses para uma dramaturgia específica da performance; cuidaremos, porém, de referenciar as consequências de uma estratégia da multiplicidade, das suas conquistas formais e processuais para a prática da dramaturgia, a saber: a consciência da expressividade própria dos materiais, a relação com o espaço e a abertura do processo artístico a um espaço de transformação e de contaminação. Por esta razão, parece-nos importante demorarmo-nos um pouco sobre a performance enquanto género *per si*.

Seguramente, seria controverso atestar um único momento para o nascimento da performance enquanto forma artística – até porque existem várias histórias da performance que enfatizam a importância de um determinado acontecimento e não outro, pelo facto de partirem de disciplinas artísticas diferentes (da dança, do teatro, da *vídeoarte*, das artes visuais, etc.). Ela surge, como de resto todos os movimentos

---

[26] Peggy Phelan, "A Ontologia da Performance" in *Revista de Comunicação e Linguagens – Dramas*, n.º 24, Cosmos, Lisboa, 1998, pp. 171-3.

[27] Cf. Michael Kirby, *Happenings*, E. P. Dutton, Nova Iorque, 1965, p. 16 e segs. Tradução nossa.

artísticos, de uma conjuntura propícia, de um contexto que engloba heranças e contingências sociais, políticas e culturais, provocando a mudança. A inovação e experimentação de nomes como Duchamp, Gropius, Artaud, Pollock ou Cage configuram um percurso imbricado, mas incontornável, para a compreensão dessa transformação[28]. No entanto, existe um acontecimento que, no nosso entender, pode não ser absolutamente inaugural, mas que podemos propor como marco relativamente simbólico da performance enquanto espaço seminal de contaminações: o primeiro *happening* (a denominar-se como tal) de Allan Kaprow, na Reuben Gallery de Nova Iorque, em 1959, intitulado *18 Happenings in 6 Parts*.

No percurso de Kaprow, artista plástico e professor de História de Arte, *18 Happenings in 6 Parts* constitui um momento de charneira na experimentação dos limites das disciplinas artísticas, com óbvias repercursões na evolução das mesmas. Introduzindo a presença humana e a acção no espaço plástico do *environment* – ampliando-o e reformulando-o –, o *happening* possibilita um novo conceito de obra de arte, transgredindo as fronteiras tradicionais entre as artes plásticas (espaciais) e as artes performativas (temporais). *18 Happenings in 6 Parts* resulta de uma composição de eventos (situações como espremer laranjas, manipular uma gravata, movimentos de ginástica, entre outros), realizados por 6 performers (entre eles o próprio Kaprow), em 3 salas divididas por paredes de plástico semitransparente, onde se podiam encontrar *assemblages*, palavras pintadas ou projecções de diapositivos. Trocando de lugar entre as 3 salas, conforme a folha de instruções rigorosas distribuída à entrada da galeria (indicando ao espectador inclusive quando seria permitido aplaudir), o público estava direccionado para três frentes, tendo uma visão sempre parcial das acções simultâneas que ocorriam nas outras salas. Era-lhe, declaradamente, solicitado o papel de intérprete do sentido do evento. O início e o fim de cada pequeno evento – ou *happening* – era assinalado por um toque de campainha.

A estrutura do *happening* consiste, essencialmente, numa "colagem de eventos" sendo que a novidade está na amplitude do leque de materiais destes eventos, no cruzamento das artes plásticas e performativas, de materiais artísticos e quotidianos: tintas, plásticos, roupas, fotografias, peças de máquinas, sons, diapositivos, o espaço e os performers misturam-se num novo diálogo estético[29]. Kaprow entende

---

[28] Cf. RoseLee Goldberg, *Performance Art – From Futurism to the Present* (ed. rev.), Thames and Hudson, Londres, 1988.

[29] Allan Kaprow, *Assemblage, environments & Happenings*, Harry N. Abrams inc., Nova Iorque, 1966, p. 198.

estes elementos (especialmente aqueles extraídos do quotidiano, do contexto urbano), por um lado, como materiais que constituem a subjectividade da própria obra de arte – trazem consigo, e geram na obra, sentidos –, ao contrário da acepção tradicional de materiais enquanto formas inócuas transportadoras da subjectividade e da intenção do autor; e, por outro, como componentes equitativamente válidos, habitando a obra com igual estatuto e importância aos dos materiais artísticos. Esta noção de expressividade inerente aos materiais ir-se-á instalando, gradualmente, tornando-se fundamental para o entendimento de uma nova dimensão, plástica e estrutural, das artes performativas e visuais.

Ao quebrar fronteiras disciplinares, para se libertar dos constrangimentos das artes plásticas (a moldura, a superfície, a sala da galeria), Kaprow mergulha inevitavelmente noutro universo de convenções artísticas – o do teatro –, o que o leva à criação de um discurso ambíguo e indefinido: uma situação de relações entre materiais no espaço e no tempo.

Subliminarmente, *18 Happenings in 6 Parts* propõe entender a performance[30] como uma arte gémea das instalações no campo das artes plásticas. O happening de Kaprow evidencia a génese híbrida da performance mostrando a convivência uterina entre as artes plásticas e as artes performativas, cujas tendências de desenvolvimento nas décadas subsequentes vieram a destacar dois géneros intimamente ligados: a instalação e a performance[31]. O cordão umbilical que as une é constituído pela experimentação dos limites da obra, ao nível do enquadramento do espaço e da presença do corpo. A instalação, como o nome indica, caracteriza-se pela implantação de materiais no espaço, e a performance, pela radicação efémera do corpo, enquanto material subjectivo, no espaço. Esta relação interdisciplinar de base justifica que, do ponto de vista dos estudos de teatro, a performance seja entendida como uma arte "não-matricial"[32]. Em contraste com o teatro, a performance não segue uma matriz clara: não conta uma história (não parte de um texto dramático), não utiliza personagens nem actores (mas performers), não representa um espaço nem um tempo (usa o espaço e o tempo reais). Ela corta laços importantes com a realidade que a representação tradicional do teatro convoca: a performance não representa o real, apresenta-se a si própria, em tempo e espaço reais. É este hibridismo que estimulará o teatro de imagens (no qual se insere,

30 Retroactivamente, os *happenings* são englobados no conceito de performance, cunhado apenas no início dos anos 70.

31 Cf. De Oliveira, *et. al.*, *Installation Art*, Thames and Hudson, Londres, 1994.

32 Michael Kirby, *op. cit.*, p. 16 e segs. V. também definição de *happening*, p. 21.

por exemplo, Bob Wilson) ou o conceito de *environmental theatre* (anos 60/70), de Richard Schechner. Esta base não-matricial fundamenta a dramaturgia como modo de estruturação de materiais patente nas artes performativas contemporâneas, noção que desenvolveremos no próximo ponto.

O conceito de espaço e a nova consciência da expressividade dos materiais na arte influenciarão fortemente as práticas teatrais coevas. O teatro dos anos 60 e 70 revoluciona o conceito canónico de espaço da representação, expandindo o campo da pesquisa artística em duas vertentes essenciais. Por um lado, saindo do edifício do teatro, os espaços públicos e privados (ditos não-convencionais, como cafés, praças, fábricas, armazéns, galerias, apartamentos ou igrejas) são transformados em espaços de encontro com (outros) públicos. Apesar das inegáveis ressonâncias com as experimentações vanguardistas dos anos 20 – sobretudo, do movimento russo (*Agit-prop*) ou do *Cabaret Voltaire*, em Zurique –, os anos 60, não obstante ideologicamente implicados, não procuram nos espaços alternativos um canal para o cumprimento de objectivos propagandísticos; o que se pretende é investir numa nova relação actor/espectador, não-dogmática e ilustrativa mas participativa, em que o próprio espaço seja à partida um elemento dramatúrgico, um elemento constitutivo das novas formas de espectáculo. O descentramento do texto e do espaço teatral reintroduz o acto artístico na experiência do quotidiano (seguindo o postulado das primeiras vanguardas), e alteraria decisivamente os hábitos de percepção tradicionais.

Por outro lado, a simultaneidade de acções questiona o conceito de espaço como elemento de representação referencial e conduz a uma noção de ocupação temporária, por parte do actor/performer. O espaço deixa de ser o lugar onde as acções se desenrolam para se tornar num ambiente visual, numa atmosfera que se instala e fala por si, num elemento da estrutura do espectáculo com uma linguagem própria. Neste sentido, os anos 60/70 preconizam aquilo a que mais tarde se viria a chamar *dramaturgia do espaço* e, consequentemente, *dramaturgia do espectador*, na medida em que a construção dramatúrgica do espaço redimensiona, reestrutura e experimenta os pontos de vista possíveis para o espectador (semicírculo, no chão, em pé, espectáculos-percurso, etc.).

No que respeita ao processo criativo, os métodos de trabalho colectivo e de improvisação resultam de uma abertura, quer à experiência auto-reflexiva do teatro quer à participação de subjectividades várias, indispensável para uma nova intervenção do dramaturgista. Como defende Giuseppe Bartolucci, teórico italiano pioneiro na refle-

xão sobre o teatro de imagem, os colectivos e a improvisação são características orgânicas das formas teatrais de meados do século, que se manifestam por um modo de trabalhar em conjunto e por uma qualidade inventiva constitutivas de uma possibilidade de libertação e de concentração[33]. Ao criarem um espaço de debate aberto à participação de todos os intervenientes no processo criativo (o trabalho de Peter Brook com o actor é exemplar), os colectivos não só o tornam permeável a vozes múltiplas, mas também procedem à sua reconfiguração como um espaço de transformação mais amplo e menos rígido hierarquicamente. Legitimando a pluralidade subjectiva implicada no processo, os colectivos justificam de igual modo a nova função do dramaturgista como um colaborador na construção do espectáculo, um colaborador que, com a sua formação e aptidões específicas, adquire novas tarefas. Ao dramaturgista é permitida a entrada nos ensaios enquanto participante na construção dessa nova arquitectura dramatúrgica de sentidos.

Ao contrário das equipas implementadas por Brecht, o dramaturgista destes colectivos ultrapassa as competências de coleccionador de dados, do investigador do texto e do autor ou do especialista numa determinada área; ele torna-se parte integrante do processo criativo, particular (pela sua formação e tarefas) mas paritário em relação a todos os outros elementos da equipa (igualmente únicos na sua formação e tarefas). No entanto, é reconhecível a influência do compromisso ideológico brechtiano na performance dos anos 70, dado que a multiplicidade de vozes se concentra num ponto de vista politicamente engajado em torno de uma visão do mundo, patente no espectáculo e partilhada pelo colectivo. Tal como define Judith Malina, co-fundadora do *The Living Theatre*, é na criação colectiva:

> *[C]he tutti sono uniti nel significato dello spettacolo, che lo condividono e sono in grado di darne lo stesso senso. Ma non è possibile dare alcun senso se non si possiede un punto di vista, se ciascuno, da parte sua, non ha qualcosa da dire.*[34]

O confronto dos vários pontos de vista individuais, daquilo que cada um tem a dizer, não passa exclusivamente pela partilha de opiniões ou pela participação nas decisões do espectáculo, passa, sobretudo, por uma metodologia diferente na expressão da subjectividade.

Neste período, a improvisação tem um peso determinante e surge como uma técnica de libertação e expansão da possibilidade do signi-

---

[33] Giuseppe Bartolucci, *La Scrittura Scenica*, Lerici Editore, Roma, 1968, p. 11.

[34] Judith Malina in *Conversazioni con Judith Malina – L'arte, l'anarchia, il Living Theatre*, Elèuthera, Milão, 1995, p. 73.

ficado. Concentrando-se no corpo e no sujeito como forma de libertação da criatividade, a improvisação coloca a tónica nas relações entre os actores e entre o actor e o seu corpo o que reforça a pesquisa sobre o espaço, o tempo e a situação em que a intersubjectividade se manifesta. Como técnica-chave da exploração do desconhecido, como abertura para o vazio, a improvisação introduz no processo criativo uma metodologia crucial para a pesquisa de outras possibilidades estruturais; ela ensaia direcções de sentido múltiplas que, pelo seu campo potencialmente infinito, abrem continuamente hipóteses e caminhos, ampliando o leque de escolhas oferecido à estruturação dramatúrgica.

Com os anos 80, dilui-se a noção de visão comum politicamente implicada. A multiplicidade cria raízes nas lógicas e expressividade inerentes aos materiais cénicos, desenvolvendo outras formas de estruturação dramatúrgica. Esta estratégia da multiplicidade concentra-se na natureza temporária e relativa de enunciação da subjectividade artística, focalizando-se no processo de criação, em detrimento do conceito apriorístico.

Dramaturgia do olhar

Na sequência das inovações formais da performance, o dramaturgista torna-se uma figura de alteridade, um colaborador participante. O trabalho em colectivos e a intensa experimentação de fronteiras artísticas, incluindo os métodos de improvisação, abrem espaço para outros modos de encarar o espectáculo e o processo criativo, diferentes da relação estrita com o texto ou com a dicotomia forma/conteúdo. Com a inevitável urgência de renovar os modos de estruturação do espectáculo, o campo de acção da dramaturgia alarga-se a uma participação, antes desconhecida.

Pensamos que um conceito como o de *dramaturgia do olhar* nos poderá ser útil para compreender um modo de construção do espectáculo pós-moderno, que privilegia uma estruturação de materiais, adquirindo forma e sentido durante o processo, através das transformações às quais esse processo de criação se abre, sendo constitutivamente uma asserção temporária[35]. A dramaturgia do olhar é temporá-

[35] Note-se que esta terminologia é passível de outras utilizações e interpretações. Por exemplo, Bruno Tackels, dramaturgista e ensaísta francês, utiliza a expressão "dramaturgia do olhar" para designar o papel do dramaturgista como aquele que olha o

ria, na medida em que assenta na singularidade subjectiva das relações estabelecidas entre os elementos envolvidos na construção do espectáculo — temporária ou relativamente verdadeira, portanto. Do processo de transformação operado no espaço dramatúrgico e da estruturação dos sentidos do espectáculo provém o seu discurso; este não parte de intenções ou formas apriorísticas, condicionadoras das direcções do espectáculo, centrando-se antes no que acontece ao longo do seu processo de construção.

Será na década de 80 que assistiremos a uma focalização sistemática da prática dramatúrgica no processo artístico, como fonte de pesquisa e estruturação de sentido, paralelamente às tendências para abordagens de temáticas auto-reflexivas nas produções pós-modernistas. Precisamente porque se trata de um modo de estruturar o sentido global do espectáculo, a dramaturgia ganha uma outra acepção predominante porque as suas práticas alteram o seu conceito, ou criam mais uma cabeça no seu corpo-hidra, estendendo-se, nomeadamente, à área da dança em cujas criações passa a figurar também o dramaturgista.

Estas transformações no interior da práxis dramatúrgica reflectem-se na necessidade, sentida no início da década de 90, de pensar e teorizar a dramaturgia, de nomear modos de fazer, a que os conceitos disponíveis não se ajustavam. No contexto pós-modernista da Europa central, surge a designação de *nova dramaturgia*, termo em si pouco preciso, decorrente da dificuldade em unificar a multiplicidade de processos que envolvem os espectáculo contemporâneos. Para dar conta da contribuição da *nova dramaturgia* para a evolução do conceito, recorremos a textos de dramaturgistas de dança e de teatro de reconhecido mérito internacional (e entrevistas realizadas em Amsterdão, em Novembro de 2000), clarificando, assim, o nosso entendimento de dramaturgia do olhar e do dramaturgista como Outro.

Paradigmas internacionais: Holanda e Bélgica (anos 80-90)

Marianne Van Kerkhoven será, seguramente, um nome merecedor da nossa atenção. Dramaturgista residente no Kaaitheater de Bruxelas, cujo trabalho se tornou famoso pela colaboração com a coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker, Marianne Van Kerkhoven foi

texto (por oposição a interpretar) e lê a cena, medindo toda a evolução da dramaturgia pela evolução da sua relação com o texto. Bruno Tackels, *Fragments d'un théâtre amoureux*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2001, p. 103.

uma das principais instigadoras da reflexão sobre a dramaturgia, sobretudo enquanto directora da revista *Theaterschrift* (1992-1995). Participando como dramaturgista em produções variadas (também no teatro e também em espectáculos em que a palavra detinha uma função central), Van Kerkhoven dispôs de um conjunto de informações privilegiado, sobre o qual procurou reflectir. Nas suas sistematizações sobressaem dois aspectos que nos parecem dominantes na prática dramatúrgica dos últimos 20 anos: a dramaturgia como o estabelecimento de relações entre materiais, que tem como premissa um grau zero de formalização antecipada e de objectivos estabelecidos antes do processo criativo, e a importância da intuição para o seu trabalho.

> *One of the fundamental characteristics of what we today call 'New Dramaturgy' is precisely the choice of a process-oriented method of working; the meaning, the intentions, the form and the substance of a play arise during the working process, so that the actors often also make a great contribution by means of the material they supply during the rehearsals. This material can be in form of text, of course, but may also be images, sounds, movements, etc.*[36]

Uma dramaturgia orientada para o processo, tal como é apresentada por Marianne Van Kerkhoven, não tem origem em qualquer conceito ou elemento definido antes dos ensaios; ela permite que o significado e a estruturação do espectáculo, temporários na sua natureza pós-moderna, possam emergir durante o seu processo de construção. Esta prática, que a performance vem impulsionar, concentra-se na estruturação de sentido entre os materiais cénicos no desenrolar do processo, por oposição à forte dicotomia pré-estabelecida forma/conteúdo, típica do teatro político dos anos 60 e 70[37]. De um modo genérico, Van Kerkhoven entende por materiais todos os elementos passíveis de serem integrados num espectáculo, com linguagens de natureza diferente e com expressividades específicas, incluindo aqueles que servem de estímulo aos ensaios (fotografias, filmes, objectos, sons, jornais, etc.). Esta designação ampla remete-nos para a abolição das fronteiras conceptuais de forma e conteúdo decorrentes da performan-

---

[36] Marianne Van Kerkhoven, "On Dramaturgy" in *Theaterschrift – On Dramaturgy*, n.os 5-6, Marianne Van Kerkhoven (ed.), Kaaitheater, Bruxelas, 1994, p. 18.

[37] Note-se também a evolução significativa do conceito de dramaturgia no teatro antropológico de Eugénio Barba, patente nas diferenças entre o seu artigo de 1985 ("The nature of dramaturgy: describing actions at work", in TDR, n.º 1.1, pp. 75-78), no qual privilegiava a acção e o texto, e o artigo escrito quinze anos mais tarde ("The Deep Order called Turbulence – the three faces of dramaturgy", in TDR, n.º 44.4, pp. 56-66), em que distingue três faces da dramaturgia (orgânica, narrativa e de estados de mudança) para além do texto ou da história.

ce, pois cada material passa a ser considerado intrinsecamente forma e conteúdo, sendo estruturado e enquadrado numa composição global.

> *Its* [dramaturgy] *main concerns are: the mastering of structures; the achievement of a global view; the gaining of insight into how to deal with the materials, whatever origin may be – visual, musical, textual, filmic, philosophical, etc..*[38]

A questão do material artístico é, em última análise, uma questão estética. Segundo Deleuze e Guattari, a arte (apesar de os autores se reportarem à pintura, é passível fazer-se esta generalização) distingue-se em dois modos de composição estética: um, em que a sensação [estética] se concretiza no material e, outro, em que "é antes o material que passa na sensação [estética]"[39]. Este último fundamenta a ideia de expressividade do material que a arte contemporânea privilegia; é o material que detém em si mesmo o conteúdo formal que se manifesta na composição estética. Os materiais não são aplicados a uma organização formal que traduza a sensação: eles contêm a sensação e dão-lhes passagem estética. Esta inversão não é apenas uma subtileza de discurso: não é a arte que transpõe uma dependência causal da sensação para a matéria, invertendo o seu ponto de partida, mas o olhar artístico que revela os materiais, que os expõe à luz num enquadramento dramatúrgico, veiculando a potência expressiva que eles encerram, justamente nas relações entre cada materialidade estética específica.

Um pouco à semelhança desta *nova dramaturgia*, o termo *devised theatre* entrou no jargão das práticas teatrais a nível internacional para dar conta de uma vertente "antitexto" das dramaturgias direccionadas para o processo. Entende-se por *devised theatre* uma criação que parte de qualquer material (do espaço, de objectos, de sonoridades, de temas, etc.), excepto do texto, para desenvolver as formas e os conteúdos do espectáculo, durante o processo criativo. Nele, a participação activa do actor, em detrimento da mera interpretação de um papel, detém uma função central, herdada das experiências dos anos 60/70[40]. É curioso o uso desta terminologia na medida em que ela nos remete, na língua inglesa, para o acto de idealizar (ou seja, construir no vazio), conotação que vem ao encontro de uma evolução

---

[38] Marianne Van Kerkhoven, "Writing without a pencil" in *Theaterschrift – On Dramaturgy*, n.os 5-6, Marianne Van Kerkhoven (ed.), Kaaitheater, Bruxelas, 1994, p. 146.

[39] Deleuze e Guattari, *O Que É a Filosofia?*, Presença, Lisboa, 1992, p. 170.

[40] V. capítulo "Devising" in Dymphna Callery, *Through the Body*, Routledge, Londres/Nova Iorque, 2001, pp. 160-194.

da dramaturgia como modo de estruturação, desenraizada do texto tradicional.

Cada processo criativo é singular e corresponde a uma conjuntura específica de condições, pessoas e responsabilidades. Cada criação é diferente e as funções dos elementos do grupo estão em aberto, prontas para serem reinventadas. As variáveis existem em maior número do que as condições fixas, na certeza, porém, de que toda a proposta dramatúrgica, que privilegie a presença da alteridade, tem lugar num espaço de transformação. Esta transformação também existe, obviamente, quando há acumulação de funções (encenador/dramaturgista/cenógrafo/actor), embora, neste caso, não sendo melhor ou pior, nem mais ou menos interessante, possa ser menos rica porque não está aberta a confrontos e o ponto de intersecção subjectivo não se desloca do centro do sujeito que se enuncia.

No nosso entender, o enfoque no processo modifica o estatuto do dramaturgista de especialista a colaborador, participante na criação, funcionando como uma figura de alteridade, um Outro que usa a intuição e o seu "*reservoir*" de materiais como ferramentas do seu fazer[41]. Esta ontologia da alteridade reside no entendimento do dramaturgista enquanto figura comprometida com um programa estético, ao lado do encenador (ou coreógrafo), cuja contribuição deriva da confrontação de pontos de vista e de uma participação na estruturação do sentido do espectáculo. O dramaturgista é um *outro* elemento participante da construção do espectáculo, a par de todos os outros, simplesmente, cabe-lhe uma tarefa tão definida quanto invisível. E se defendemos anteriormente que a participação do dramaturgista releva da abertura de um espaço, que a performance consagra à relação com o outro e/ou desconhecido, será o caso de afirmar que a confrontação e a transformação de materiais e pontos de vista são directamente proporcionais à abertura que é facultada ao dramaturgista, permitindo a troca e a viabilidade da comunicação.

Parafraseando a entrevista feita a Fransien Van der Putt, dramaturgista de dança e uma das primeiras críticas de dança na Holanda, o que pode ser muito estimulante para um coreógrafo fazer, pode ser bastante previsível para o dramaturgista ver, sendo que a sua pergunta constante ao espectáculo é sempre "como é que esta composição organiza a minha percepção?" (tradução nossa). Para Van der Putt, a sua colaboração passa, de uma forma muito consciente, pela sua presença nos ensaios enquanto um Outro que observa com uma visão externa (idêntica ao *olhar exterior*):

---

[41] Van Kerkhoven, *ibidem*.

> *I am contributing being a voice of an Other but equally for not having a body trained in the same way. I don't watch dancers as dancers do. Dancers see other dancers with the knowledge and the awareness of training and technique that the audience, or me, do not have. I am not talking about stories I would see, but about dealing with my everyday notions of balance and space.*[42]

A estruturação dos materiais permitiu o nascimento gradual de um dramaturgista participante. Do confronto com a alteridade resulta o facto assinalado por Marianne Van Kerkhoven de que os sentidos e a intuição são instrumentos, por excelência, dessa participação. Ao longo dos textos de Van Kerkhoven, sobretudo na revista *Theaterschrift*, podemos encontrar palavras que nos remetem para o território semântico da sensibilidade e das relações humanas. Esta ênfase salienta um nível de participação singular do dramaturgista porquanto ele desenvolve a intuição como "instrumento de trabalho"[43], a par do sempre necessário *reservoir*. Segundo Van Kerkhoven, a intuição como um saber afigura-se indispensável para lidar com a complexidade artística contemporânea:

> *Dramaturgy today is often a case of solving puzzles, learning to deal with complexity. This management of complexity demands an investment from all the senses, and, more especially, a firm trust in the path of intuition.*[44]

Subtilmente, esta frase remete-nos para o campo do jogo (*solving puzzles*) e para a esfera dos sentidos (*senses/intuition*), insinuando a relação com um mundo sem um centro de verdade único (*complexity*). Não só a dramaturgia trata de fazer *puzzles*, no sentido em que reúne e enquadra materiais fragmentários na cena, como também é ela que determina e fundamenta a nova ordem (o cosmos) criado a partir das potencialidades expressivas dos materiais (o caos). O jogo, para Van Kerkhoven, não é, porém, um acto gratuito sem implicações sobre os domínios social e cultural, pelo contrário, pauta-se pela responsabilidade de delinear um discurso coerente, cujas regras se alteram e se propõem como verdadeiras em cada lance, na complexidade de um mundo destituído de uma verdade única. Confiar na intuição é crucial para o desempenho do papel de dramaturgista, justamente porque é um saber que não utiliza apenas os canais do raciocínio.

---

[42] Fransien Van der Putt entrevistada em Amsterdão, a 14 de Novembro de 2000.

[43] Marianne Van Kerkhoven entrevistada em Amsterdão, a 2 de Novembro de 2000.

[44] Marianne Van Kerkhoven, "Looking without a pencil in the hand" in *Theaterschrift – on dramaturgy*, n.os 5-6, Kaaitheater, Bruxelas, 1994, p. 146.

Janine Brogt, dramaturga, tradutora e dramaturgista do autor/encenador holandês Gerardjand Rijnders, durante catorze anos na companhia *Toneelgroep Amsterdam*, confia na sua intuição e dá-nos uma perspectiva interessante da sua função na prática teatral. Brogt afirma, por um lado, que a intuição é uma ponte importante no relacionamento com o encenador, o que faz com que tudo aconteça a um nível íntimo de colaboração (a surpresa quando profere a palavra exacta, as certezas sem justificação, etc.); mas, por outro, desconhece e resiste a formular racionalmente esse processo. Por este motivo, a sua estratégia de reflexão e afirmação da actividade prática da dramaturgia (acumulando, no seu caso, a dramaturgia dos espectáculos à dramaturgia institucional da referida companhia) envereda por uma valorização do carácter técnico e determinável das suas funções. Brogt descreve o seu fazer como um *design do sentido*:

> *Dramaturgy is structure and meaning. You use images, music, words, people, light and sound but what you are doing is structuring meaning. I call myself a 'designer of meaning' not so much to position myself as a designer (set, light, etc.) nor as a need of asserting myself in the process but it is a way of clarifying to people that there is such a thing as a 'structure of meaning' within a performance.*[45]

Apesar do inesperado tom *high-tech*, Janine Brogt defende que o dramaturgista é o responsável pela estruturação e enquadramento[46] de sentido em todas os materiais envolvidos no espectáculo e que isso é uma técnica que pode assumir contornos variados em consonância com as diferentes equipas, os diferentes relacionamentos e as diferentes solicitações que lhe são feitas. O que Brogt salienta com esta nomenclatura é a existência de uma função específica – de uma técnica, também – a de "estruturador" de sentido, a par do cenógrafo, do desenhador de luzes ou do sonoplasta, em suma, institui a dramaturgia como um desenho ou mapa do sentido, atenta aos seus efeitos no espectador. Consistindo em estruturar sentidos, a dramaturgia actua nas fronteiras da teatralidade, servindo de instrumento, quer para o teatro quer para a dança:

> *[I]t is not all happening in the body, but very much in space, in composition, and you have to be aware of that. That's where the theatrical starts as well.(...) I try to come in the process as early as possi-*

---

[45] Janine Brogt entrevistada em Amsterdão, a 30 de Novembro de 2000.

[46] Não encontrámos na língua portuguesa um termo que correspondesse com exactidão, simultaneamente, ao sentido de "enquadramento" e "estruturação" que a palavra *frame* em inglês contém e, por isso, alternamos ambos da forma que nos parece mais rigorosa para cada momento no texto.

ble, not so much to develop the concept or the material but to frame at the same time as the movement is developing. Movement is framing space.[47]

Uma reflexão que vem ao encontro da nossa análise, evidenciando a questão dos efeitos, é a da dramaturgista holandesa de uma geração mais recente, Maaike Bleeker, que propõe justamente o conceito de dramaturgia como um modo de olhar:

> *[D]ramaturgy turns into a mode of looking. A mode of looking that implies an eye for the possibilities inherent in the ideas and the material, as well as an eye for their implications, their effects.*[48]

Esta proposta demonstra uma consciência do trabalho dramatúrgico ao nível da recepção, produtor de efeitos para um público, o que nos ajuda à caracterização de uma dramaturgia do olhar pela sua tónica na potencialidade expressiva dos materiais e consequentes implicações da sua estruturação. Para Bleeker, o coreógrafo (ou encenador) e o dramaturgista, fazendo parte do mesmo processo e operando sobre o mesmo material, olham-no através de um prisma diferente, de olhares diferentes[49].

A *dramaturgia do olhar* pode ser entendida igualmente como um modelo de análise das componentes estruturais e significativas de outras expressões culturais, como por exemplo, museus, instituições ou cidades, sugerindo uma competência intelectual inerente ao dramaturgista: a análise, mais do que o julgamento valorativo. Longe de se colocar na pele de uma consciência crítica, o dramaturgista de Bleeker problematiza as questões da representação, quer ao nível artístico quer ao nível cultural, e demonstra como o papel da análise é capital para a dramaturgia. Inclusivamente, é possível encontrar, noutras formas artísticas, equivalências com a dramaturgia ao nível da estruturação, nomeadamente, no modo como artistas plásticos ou curadores de museus apresentam obras de arte numa galeria. A exposição retrospectiva de Jannis Kounellis, aberta ao público no Verão de 2001, no Centro per L'Arte Contemporanea Luigi Pecci, em Prato, dá-nos um bom exemplo.

Com uma obra constituída por instalações, que se pauta pelo recurso a matérias-primas (como o algodão, a cera, o ferro, a madeira ou

---

47 Fansien Van der Putt entrevistada em Amsterdão, a 14 de Novembro de 2000.

48 Maaike Bleeker, texto inédito em inglês, "Dramaturgical concepts –. who does them, who follows them?", publicado em alemão sob o título "Dramaturgie als Modus der Betrachtung. Uber die Beziehung des Choreographischen mit dem Dramaturgischen" in *TanzDrama*, 54, 2000, pp. 27-29.

49 M. Bleeker, *ibidem*.

o carvão, como na obra de Beuys) e a objectos do quotidiano para falar da memória, da história e do espaço, Kounellis é uma das grandes referências da Arte Pobre. Começando a sua carreira como artista plástico e performer na década de 60, Kounellis partilha as directrizes experimentais do minimalismo, no que respeita à autonomia não-referencial dos materiais e do uso da galeria como um lugar concreto que as obras ocupam (e com o qual se relacionam) na sua exposição[50], tal como é próprio da instalação. O artista grego mostra uma consciência premente das qualidades físicas e dramatúrgicas do espaço. A colocação das obras nas salas da exposição retrospectiva do Centro Luigi Pecci parece evidenciar um "desenho interior" a que poderíamos chamar a dramaturgia da exposição, instalando uma "tensão dramatúrgica" entre as obras e o espaço[51]. Isto significa, portanto, que existe uma relação dinâmica e indelével entre a obra enquanto produto individual e o modo como ela é exposta num contexto; ela vale por si, mas comunica implicitamente com todas as outras obras que são apresentadas no mesmo espaço e contexto, produzindo um discurso amplo, uma rede de significados passíveis de ser analisada.

Voltando, todavia, ao papel do dramaturgista, Maaike Bleeker acrescenta que a acção do olhar é reflexiva no duplo sentido de pensar e espelhar: o dramaturgista, como um "espelho activo", pensa e analisa as hipóteses que os materiais possam sugerir em parceria com o encenador ou coreógrafo. Um paradigma do olhar como resposta a estímulos da cena e da relação concreta que se estabelece entre ambos, acentua a índole participativa do dramaturgista, a um tempo criativa e reactiva[52].

A metáfora do espelho é claramente reveladora de um papel do Outro, da alteridade que reflecte a imagem do *eu* (neste caso, encenador ou coreógrafo) e que com ela dialoga, mostrando sob um outro ponto de vista aquilo que o *eu* pensa ou vê e contribuindo para o percurso que ambos exploram. Fazendo uma alusão à concepção de Deleuze e Guattari, da amizade como uma condição para o pensamento[53], Bleeker formula ainda uma figuração específica da colaboração entre o dramaturgista e o encenador: a imagem do dueto como uma relação de colaboração no sentido de um objectivo comum – o espectáculo –, uma relação do pensar a dois, cada um mantendo-se numa posição

---

50 James Meyer (org.), "Survey" in *Minimalism*, Phaidon, Londres, 2000, p. 15.

51 In texto do folheto da exposição.

52 Maaike Bleeker entrevistada em Amsterdão, a 20 de Novembro de 2000.

53 Cf. Deleuze e Guattari, *O Que É a Filosofia?*, Presença, Lisboa, 1992.

diferente em relação a esse objectivo: um movimento comum que parte da confiança que instala a amizade[54].

Ao contrário de Fransien Van der Putt, que evidencia o olhar exterior do dramaturgista, Bleeker enfatiza o aspecto eminentemente relacional do seu trabalho (espelho, amizade, troca de pontos de vista). E isso leva-nos a uma última ressalva no que respeita à figuração, aqui proposta, do dramaturgista como um Outro. Em rigor, ao entendermos o dramaturgista como um Outro, estamos a comprometê-lo com uma complexa posição de *diferente*. A diferença introduz implicações incontornáveis, quer porque sugere uma fronteira quer porque diagnostica uma entidade estranha ou estrangeira. Sendo diferente, o Outro habita um mundo igualmente diferente, com códigos e valores distintos. Assim, como será possível a relação, a amizade de Bleeker? Como poderá o dramaturgista ser um colaborador na estruturação de sentido do espectáculo quando existe uma barreira entre o seu mundo e o do encenador (ou coreógrafo), quando ele se constitui como um estranho no interior do processo, um olhar exterior apenas?

Se considerarmos, justamente, o processo criativo como um espaço de fronteira, uma zona com periferias onde se reúnem as várias linguagens cénicas e os responsáveis pela sua estruturação, e a alteridade do dramaturgista como uma parte integrante do mesmo processo, talvez possamos dissipar a dimensão exclusivista desta terminologia. No nosso entender, o processo dramatúrgico constitui um espaço de encontro, em que todos participam por meio da sua tarefa específica na edificação de um objecto final. O dramaturgista é um Outro, na medida em que participa na construção do discurso do espectáculo, pois integra-o e modifica-o; ele move-se no processo, sendo igualmente por este transformado.

Dramaturgia do espaço

Ainda no âmbito da *dramaturgia do olhar*, gostaríamos de acrescentar um breve comentário sobre a dramaturgia do espaço. Os efeitos ao nível da percepção do espectador têm vindo a ser equacionados de forma candente no contexto da relação das artes performativas com o espaço nas produções pós-modernas da Europa Central e da América do Norte. Emergindo do fluxo das novas dramaturgias, os conceitos de *dramaturgia do espaço* e *dramaturgia do espectador* surgem no início dos anos 90 dando conta de uma especialização de um modo de

[54] M. Bleeker, *ibidem*.

estruturação do espectáculo que se concentra no espaço como elemento dramatúrgico central. Este actuará directamente sobre a forma como o espectador se posiciona e que postura(s) ou ponto(s) de vista assume para assistir ao espectáculo. Assim, uma dramaturgia do espaço é, simultaneamente, uma dramaturgia do espectador, já que questiona e promove relações diferentes entre ambos em cada espectáculo, como defende Marianne Van Kerkhoven[55].

A categoria espaço dilata-se em campos conceptuais e físicos, onde o corpo e o olhar do público são colocados perante propostas estéticas que alteram a postura da sua percepção. *Grosso modo*, estas propostas concernem a não-referencialidade cénica, nuns casos, e a particularidade do local escolhido, noutros. O recurso a espaços não-convencionais, desde os anos 60/70, torna-se uma prática pertinente num teatro (ou numa performance) que reflecte incansavelmente sobre o seu lugar físico e social, por conseguinte, também sobre o espectador, optando por uma experimentação ao nível das relações espaciais dos objectos e corpos, dos recursos técnicos e cenográficos. Todas essas práticas exigem um tratamento do espaço como construção dramatúrgica, *i. e.*, como parte estrutural do espectáculo, e questionam o ponto de vista tradicional do espectador, explorando e multiplicando as suas possibilidades de visão.

De novo, a relação fundacional entre a instalação e a performance surge como um factor determinante para a evolução que ambas levam a cabo no que respeita à exploração do espaço e à colocação do espectador nesse espaço. Se, por um lado, a teatralidade manifestada entre a obra e o espaço invade as artes plásticas, exigindo a descoberta e redobrada atenção do espectador (que precisa de olhar em torno da obra, sentar-se, agachar-se, dobrar-se, etc.)[56]; por outro, destituindo o público do teatro da comodidade da cadeira, a performance experimenta relações de sentido e de perspectiva entre a cena e o espectador através da concepção de espaços cénicos auto-referenciais ou do deslocamento para espaços não-teatrais. É nesta materialidade expressiva do espaço, da sua reorganização e relação com o espectador, que a dramaturgia do espaço se focaliza.

A pesquisa do espaço apresenta duas vertentes principais: uma, que privilegia um espaço físico não-teatral como material dramatúrgico, debruçando-se sobre as especificidades e as memórias de cada

---

[55] Marianne Van Kerkhoven in "On Dramaturgy" *in Theaterschrift – On Dramaturgy*, n.os 5-6, Kaaitheater, Bruxelas, 1994, p. 22. O número referido apresenta ainda reflexões e entrevistas a artistas de interesse sobre esta temática.

[56] Michael Fried ("Art and Objecthood", 1967) citado por James Meyer, "Survey" in *op. cit.*, p. 33.

local onde o espectáculo se realiza – espectáculos *site-specific* –, e, uma outra que realça as formas de relacionamento do corpo, da luz e dos objectos no espaço da cena como inscrição de sentido desses elementos num movimento global do espectáculo – espectáculos que utilizam, por exemplo, uma relação não-convencional palco/plateia, sem sair da sala do teatro.

O termo *site-specific* tem sido aplicado a produções em que o espaço físico é o ponto de partida para a construção do espectáculo e são exemplos disso *A Porca*, do teatro O Bando (espectáculo inaugural da nova sede da companhia numa antiga quinta de Palmela, 1999) ou *Apocalipse 1.11*, do Teatro da Vertigem (apresentado no espaço prisional da Trafaria, no âmbito dos Encontros Acarte de 2000). Subentende-se, pois, a existência de algo específico no local – a sua estrutura arquitectónica, a sua história, a sua utilização social, em suma, as suas memórias – que inviabiliza a sua reprodução noutro lugar[57], encontrando-se este espaço na base do processo de construção do espectáculo, interpelando o público desde o momento da sua entrada.

Os espectáculos *site-specific*, levam a cabo uma apropriação do espaço resultante do uso das qualidades expressivas desse material. A deslocação da cena para espaços não-teatrais, para além de entrar em ruptura com os postulados tradicionais do espaço cénico e de com isso procurar outros públicos, caracteriza-se por uma relação dramatúrgica com as qualidades arquitectónicas, sociais e culturais da matéria espacial. É a arquitectura específica do espaço, habitada por memórias sociais e culturais, que lhe confere uma vida própria: a sua matéria existencial é expressiva na medida em que é a partir dela – aquela que pela sua particularidade não pode ser outra – que o espectáculo é tecido. A estruturação dramatúrgica expõe o espaço a outra luz, a outro olhar, e com este advém estética, ou seja, as memórias do local nutrem o olhar artístico, que as veicula esteticamente enquanto matéria significante e significativa. O olhar revela-o e a dramatúrgia enquadra-o numa estrutura estética. Transformado, o espaço é permeável ao olhar que com ele dialoga e entrega-se à cumplicidade em matéria essencial, como um grande animal adormecido.

A segunda vertente de dramaturgia do espaço a que fizemos referência constitui uma expressão mais genérica ao nível da equacionação de pontos de vista no espectáculo e no seu jogo com o espectador. Próxima da cenografia, na medida em que trata da relação e implanta-

[57] No contexto dos mercados da cultura, nos circuitos internacionais de mobilidade dos espectáculos, isto não se confirma. Contudo, existe sempre uma necessidade de procurar espaços com determinadas características para permitir digressões, de que é exemplo o espectáculo brasileiro mencionado, *Apocalipse 1.11*.

ção dos elementos no espaço (facto a que não será alheia a quantidade de encenadores/cenógrafos na actualidade), esta pesquisa dramatúrgica pressupõe também uma experiência de visionamento que desafia os modos de percepção do corpo e do olhar, por outras palavras, a *visão tópica* e a *visão óptica* do espectador[58]. Forçado a deslocar-se, o espectador percepciona o espectáculo de maneira diferente, assim como o seu olhar, sendo solicitado a dirigir-se para determinado ponto no espaço ou a escolher entre fragmentos simultâneos de acção, é responsabilizado pela selecção, o que acentua o carácter individual da recepção.

Implicações terminológicas

No final deste capítulo, resta-nos fazer uma breve nota às implicações terminológicas do conceito de dramaturgia, nomeadamente, uma das suas imagens recorrentes: a da tradução. Entende-se, frequentemente, o dramaturgista como o tradutor da cena, das visões do encenador (ou coreógrafo) ou da intenção do texto, donde a dramaturgia seria uma arte da tradução, responsável pela passagem de elementos de um universo de significados e linguagens para outro. Esta tese baseia-se no pressuposto de que as palavras constituem um código de uma ordem diferente e implicitamente superior (como matriz do teatro) aos restantes materiais do espectáculo. Não o considerando como um material paritário (acepção trazida pela performance e integrada nas práticas pós-modernistas), as palavras necessitariam, portanto, de um intermediário para a sua conversão na práxis da cena. Esta seria a actividade principal da dramaturgia que, assim, se vê confinada ao domínio do texto no topo de uma hierarquia de valores, relegando as restantes linguagens para um lugar secundário e, não raro, ilustrativo.

Duas abordagens convocadas pela análise da obra de arte, influenciaram o florescimento da concepção de dramaturgia como tradução: a semiótica, que entende o objecto artístico como um texto e a arte como uma linguagem; e a antropológica, que propõe o entendimento de todas as formas de cultura (incluindo a artística) como textos. Este paradigma é o que Hall Foster, num excelente estudo sobre

[58] Eda Cufer e Emil Hvratin, "The politics of space" in *Theaterschrift – On Dramaturgy*, n.os 5-6, Marianne Van Kerkhoven (ed.), Kaaitheater, Bruxelas, 1994, p. 102.

os modelos de análise da arte contemporânea, designa por viragem textual (*textual turn*)[59]. Influenciados pelo modelo semiótico, ancorado na linguística, muitos teóricos dos anos 70 e 80 (Bernard Dort, Anne Ubersfeld, Patrice Pavis) implementam uma visão da cena teatral enquanto texto ou enquanto representação visual de um texto traduzido dramaturgicamente. Desta acepção surgem as propaladas expressões da dramaturgia como a passagem *da página à cena*, *versão cénica* ou *versão teatral*. Outros autores (Richard Schechner, Victor Turner) instituem, por via do modelo antropológico, o espectáculo como um *texto performativo* (*performance text*). Ambos manifestam claramente a sua inspiração textual, proveniente da viragem linguística da semiótica dos anos 60, ou seja, entendem cada obra de arte como um sistema total de significados, passível de ser decifrado.

O conceito de dramaturgia como tradução inscreve-se no contexto desta viragem textual: se o espectáculo cénico e o texto dramático são textos, então a transformação da palavra escrita em imagem e som requer a técnica do tradutor: um dramaturgista conhecedor de ambas as linguagens, mediador da passagem de um sistema artístico de significados para outro. *Da página à cena* é a fórmula que descreve esta passagem, reconhecendo na cena uma tradução do texto escrito em elementos visuais e auditivos. Desta terminologia resulta, porém, uma bipolaridade entre texto e cena, muitas vezes restringindo a actividade dramatúrgica ao texto e ao conhecimento literário. A referida expressão enfatiza, por um lado, a execução cénica de um texto, em detrimento da criação cénica que considera o texto como um material sujeito a transformações de vária ordem; e, por outro, remete-nos para a noção de equivalência entre dois universos, pertencentes a contextos e sistemas de signos distintos. Traçando uma trajectória entre pólos, a equivalência torna redutora a dramaturgia, noção que tendo vindo a ser alvo, inclusive, de uma revisão polémica, no âmbito dos estudos de tradução, desde os anos 70. De resto, já nesta época, o termo equivalência parecia antiquado em confronto com o novo vocabulário crítico dos estudos literários e dos emergentes estudos culturais, assim como o próprio conceito de tradução se começava a afigurar uma categoria demasiado vaga para caracterizar a sua prática[60].

---

[59] Hall Foster, *The Return of the Real*, The MIT Press, Massachusetts, 2001, p. 71 e segs; ver também p. 180 e segs. O nosso agradecimento a André Lepecki, que oportunamente sugeriu a leitura deste volume.

[60] Susan Bassnett, "The Translation Turn in Cultural Studies" in *Constructing Cultures – Essays on literary translation*, Multilingual Matters, Clevedon, 1998, pp. 123-4; e "When is a translation not a translation?", *ibidem*, pp. 38-9.

Da mesma matriz "textual" desenvolvem-se as designações *versão cénica* e *versão teatral* (também *versão dramatúrgica*). Ocorrendo praticamente como sinónimos, *versão cénica* pode também designar o guião da encenação (desde E. Piscator), compreendendo texto verbal e indicações cénicas sobre todos os elementos do espectáculo (luzes, som, entradas e saídas de personagens, adereços, projecções ou cenários). *Versão cénica* depreende, assim, um aspecto mais específico no que respeita à totalidade da implantação cénica, mas nem sempre corresponde ao seu uso nos programas de espectáculos, precisamente porque é empregue em alternância com *versão teatral*. Por seu turno, *versão teatral* (ou *dramatúrgica*) destina-se a nomear a adaptação de um texto para uma representação teatral cujas alterações abrangem desde a tradução de nomes próprios ou topográficos, no caso de se procurar uma maior proximidade do texto com o público local, até à fragmentação e reordenação do texto, modificando a sua estrutura original. Trata-se de um exercício que nos anos 90 tem adquirido nova expressão, sobretudo no mundo anglo-saxónico, com a proliferação de versões "de autor" dos clássicos, ou seja, quando um reconhecido dramaturgo contemporâneo reescreve um texto clássico.

Ambos os termos comportam a noção de passagem e de tradução. Verter significa mudar, voltar de outro lado, virar o objecto de uma posição para outra; no caso de *versão cénica*, deveríamos ler "virar" o texto escrito em texto para cena, colocá-lo no palco para ser dito e visto, *i. e.*, verter o verbo em imagem e som. A versão cénica corresponde, portanto, à transformação resultante da passagem entre dois pólos – a página e a cena –, logo, obedece a um conceito de dramaturgia como tradução de linguagens. O termo prende-se, sobretudo, com a ideia de adaptação e não com a de estruturação de sentido global do espectáculo, que, como temos vindo a clarificar, pode não operar apenas ao nível do texto.

Proveniente do contexto norte-americano, o conceito de *texto performativo* (*performance text*) adquiriu um peso significativo nas terminologias actuais. Richard Schechner, um dos principais responsáveis pela edificação dos estudos de performance enquanto campo de saber autónomo, foi um dos primeiros teóricos a utilizar este termo, fomentando a inadiável distinção entre espectáculo e literatura dramática. Aplicando uma leitura antropológica (e semiótica) da arte às polivalentes manifestações da performance e do teatro dos anos 60/70, Schechner põe em evidência o evento performativo enquanto manifestação cultural (produtor de textos) de interacções que acontecem no

palco e na plateia[61]. "Texto performativo" coloca a ênfase na produção de sentido do espectáculo, recorrendo, para o efeito, à terminologia da semiótica. Neste paradigma, a função da dramaturgia encontra-se disseminada pelos vários saberes técnicos e artísticos que antecedem e criam o espectáculo, sendo que o seu desígnio será sempre o de construir um texto (*lacto senso*).

Tal como existem presentemente diversas acepções do conceito de dramaturgia, assim também a variedade das terminologias e abordagens teóricas, aqui superficialmente afloradas, é grande. O que importa aqui assinalar é o facto de estas nomenclaturas acarretarem conotações determinantes para o seu uso. Os termos referidos e a visão da dramaturgia como tradução apresentam, no nosso entender, uma tendência vinculadora da dramaturgia ao texto escrito, ainda que implicitamente e mesmo tendo em conta a evolução teórica do próprio conceito de texto. A terminologia da tradução implica, em certa medida, a invocação da presença secreta ou sublimada da *auctoritas* (autor/autoridade) – do dramaturgista como guardião da voz do texto ou da dramaturgia enquanto composição de textos – no modo de entender as artes performativas. Será útil, a nosso ver, intensificar a consciência do uso do termo dramaturgia no contexto das práticas contemporâneas: ela nem sempre se resume ao trabalho com o texto, servindo como função mediadora entre dois universos distintos; pelo contrário, cada vez mais se configura como um modo de estruturação de sentido essencial no espectáculo.

Sobretudo depois de a dança contemporânea, a partir de meados do decénio de 80, ter vindo a renovar o uso da dramaturgia pelo incremento da participação de dramaturgistas nos processos criativos ou pela sua inclusão na ficha técnica dos espectáculos, torna-se mais difícil restringir o seu âmbito ao da tradução do texto escrito para cena. Sendo uma arte do movimento, a dança integra a palavra como um material do corpo, como um meio de exploração de limites e contaminação de géneros. E a necessidade de tradução entre linguagens (coreógrafo/bailarinos ou coreógrafo/público) fenece, porquanto o canal de comunicação utilizado é o movimento do corpo no espaço e para tal a dramaturgia só pode contribuir como modo de estruturar sentidos, através de um olhar outro (exterior e interior), dado que não é ela que transforma ideias em movimento, mas a técnica.

---

[61] Richard Schechner, *Between Theatre and Antropology*, University of Pennsilvania Press, Philadelphia, 1985, p. 20 e segs. Note-se que o autor utiliza a mesma expressão para se referir a objectos diferentes, como, por exemplo, "fixed score" (p. 251), este mais próximo da noção de guião ou de versão cénica.

O cerne da actividade do dramaturgista de dança não difere da do teatro, como vimos, de resto, nas entrevistas de Fransien Van der Putt e Marianne Van Kerkhoven. A dança procura na dramaturgia novas possibilidades de transformação, sabendo que a sua pertinência deriva de uma inevitabilidade de estruturar os sentidos do movimento do corpo no espaço. É pela sua competência intrínseca em estabelecer relações entre elementos que a dramaturgia é convocada a enquadrar e estruturar os discursos da dança contemporânea. Para construir um espectáculo, a dramaturgia vincula-se à vasta paleta de materiais de que as artes performativas dispõem – entre eles, o texto – e a sua actividade caracteriza-se por uma participação activa, enquanto modo de estruturação de sentidos.

ACEPÇÕES DO CONCEITO DE DRAMATURGIA

Conceitos		Contextos*
Dramaturgia	Dramaturgista	
• Composição dramática (gr. *Dramatourgos*, trabalhar com a acção)	• Autor de textos dramáticos (= dramaturgo)	Séc. V a.C. Aristóteles
• conjunto de textos dramáticos (p. expl.: a dramaturgia shakespeariana, a dramaturgia portuguesa, etc.) • dramaturgia como forma programática de educação estética (função didáctica da dramaturgia) • Dramaturgia Institucional (DI)	(DI) • Responsável pela selecção do repertório do teatro • Construção e promoção de uma imagem da instituição teatral • Consultor literário • consciência moral (ou consciência crítica) do teatro e olhar exterior (*auctoritas*)	Séc. XVIII G. E. Lessing (a "tradição alemã")
• Dramaturgia do Espectáculo (DE) • Dramaturgia de autor ou ao-modo-de (p. expl.: a dramaturgia brechtiana, etc.) • Dramaturgia como adaptação • Dramaturgia da leitura (modo de estruturar o espectáculo a partir de um elemento apriorístico)	(DE) • Contribui para a construção do espectáculo com tarefas específicas • Adapta textos – reescreve versões (técnicas de colagem e montagem) • Pesquisa e organiza materiais do espectáculo em função de um conceito pré-definido	Anos 30-50 Bertolt Brecht
• Dramaturgia como instrumento de estruturação de sentido do espectáculo	• Colaborador participante (democratização do processo criativo)	Anos 60-70 Performances nos USA e na Europa
• Dramaturgia do olhar (modo de estruturar o espectáculo em que a forma e o conteúdo surgem durante o processo criativo) • Dramaturgia do espaço/dramaturgia do espectador (modo de construir um espectáculo em o espaço e o ponto de vista do público constituem um elemento central)	• Colaborador como figura de alteridade, seja no âmbito do teatro seja no da dança (ponto de vista diferente) • Faz uso da intuição e de um *reservoir* pessoal de saber e memórias como instrumentos de trabalho • Responsável pela estruturação e enquadramento de materiais cénicos, de pontos de vista e de sentido (s) do espectáculo	Anos 80-90 dança, teatro e performance pós-modernistas

* Esta coluna refere-se aos contextos em que surgiram as acepções de dramaturgia e dramaturgista apresentadas e que se mantêm até aos dias de hoje.

II. Para uma teoria da cumplicidade

O discurso da cumplicidade

> *O sentido é invisível, mas o invisível não é contraditório do visível: o visível possui, ele próprio, uma membrana de invisível.*
>
> Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, p. 200.

Ao longo da primeira secção deste estudo vimos de que modo evoluiu o conceito de dramaturgia e o papel do dramaturgista através de uma análise das suas práticas. Embora coexistam actualmente as várias acepções deste conceito, verificámos que cada espectáculo decorre de um processo singular de distribuição de tarefas e que a presença do dramaturgista se organiza em torno de uma figuração de alteridade, participativa na estruturação de sentidos do espectáculo. Constatámos ainda que a dramaturgia, pelo facto de ser uma práxis, dissimulada no resultado final, se caracteriza por uma invisibilidade no interior do processo de construção do espectáculo, com saberes e instrumentos próprios.

Nesta segunda parte, abordaremos uma outra vertente da invisibilidade constitutiva da dramaturgia: o modo da sua participação no enunciado do espectáculo. Se admitirmos que não existe espectáculo sem dramaturgia, independentemente da presença ou não de um dramaturgista (razão pela qual deixaremos de lhe fazer referência sistemática), mas estando cientes da dificuldade em identificar um elemento isolado no espectáculo como "a dramaturgia", deparamo-nos com uma complexa questão de base: paradoxalmente, a dramaturgia é tão invisível quanto omnipresente em cada espectáculo. Como reconhecê-la? Como pensá-la enquanto práxis específica e fundadora do espectáculo, difusa, porém, na sua composição estética?

Sendo invisível, a dramaturgia só se deixa detectar quando o espectáculo é representado, ela só é perceptível por meio de uma concretização material, visível. Ela é indissociável do espectáculo porque participa de todas as escolhas que o estruturam, mas permanece invisível; ela pertence à esfera da concepção do espectáculo, uma espécie de fio que tece ligações de sentido no espectáculo, criando um discurso. Simultaneamente dramatúrgico e performativo, este discurso caracteriza-se por um movimento que envolve a teia de sentidos fabricados e enterlaça todos os materiais estéticos. Tal como uma fotografia, o discurso do espectáculo sobrepõe um negativo – a dramaturgia – e um positivo – a composição estética –, ambos produzidos no processo criativo e revelados no decorrer do espectáculo, que é uno. Por isto, quando tentamos individuar a dramaturgia num espectáculo, nomeamos inevitavelmente as opções manifestas da encenação, da cenografia, dos figurinos, da interpretação, do movimento, em suma, todas as escolhas reveladoras de relações de sentido possíveis e que radicam na sua concepção. Adjectivamos, muitas vezes, essas escolhas com qualidades dramatúrgicas e isso mostra-nos, por um lado, a sua omnipresença em cada opção, e, por outro, a invisibilidade dessa presença. A dramaturgia é, em rigor, o outro lado do espectáculo, o aspecto invisível de toda a extensão do visível, firmando a representação no espaço e no tempo em que ela acontece. A sua dimensão latente é aquela em que participam, quer o olhar artístico, fundado dramaturgicamente, quer as múltiplas leituras do espectador.

A teoria da cumplicidade, aqui ensaiada, procura dar corpo a um pensamento sobre a condição ontológica da dramaturgia no espectáculo: onde, quando e como existe. Propomo-nos analisar o seu modo discursivo, como este se constitui e participa no acto performativo. A partir da caracterização deste modo discursivo, bem como da constatação de uma crescente invasão terminológica do conceito de dramaturgia, examinaremos igualmente como ele pode perspectivar uma

possibilidade de relacionamento entre o eu e o outro, o homem e o mundo, patente no uso recorrente da metáfora do teatro. Nomeadamente, a apropriação do termo dramaturgia em várias áreas da cultura e do pensamento leva-nos a crer que ele será tudo menos um elemento menor na construção de qualquer discurso. O seu poder reside, a nosso ver, na sua invisibilidade constitutiva. As motivações subjacentes ao uso da metáfora do teatro serão pensadas no que respeita às qualidades intrínsecas do acto performativo: a palavra e o gesto que se dizem e fazem mutuamente e nos remetem para a noção de discurso enquanto formação continuadamente actualizada da subjectividade, ou seja, enquanto movimento discursivo implicado no espectáculo/mundo.

O outro lado do espectáculo

Em particular no campo do teatro, a confusão entre dramaturgia e encenação é notória nas nomenclaturas actuais. Não se materializando num elemento isolado do espectáculo, a dramaturgia tende a ser acoplada à prática da encenação ou identificada como uma qualidade que caracterize esta última. Na verdade, associar dramaturgia e encenação é perfeitamente plausível quando pensamos que ambas constituem as escolhas do espectáculo, sendo que a primeira o fundamenta e a segunda o revela. Qualquer opção da encenação será sempre, simultaneamente, uma opção dramatúrgica. São decisões que estruturam e relacionam os elementos do espectáculo, podendo ser, em certa medida, consideradas sinónimos, salvo quando essa equivalência é estabelecida em função do texto dramático[62]. Sabendo, porém, que a práxis da dramaturgia, o seu modo de fazer, se distingue da da encenação, e que existem dois termos distintos para as descrever, parece haver razões para crer na especificidade de cada uma. Mantê-las associadas torna-se relativamente redutor, visto não serem contempladas na sino-

[62] Cf. Patrice Pavis, *Dictionnaire du Theatre*, Dunod, Paris, 1996 (ed. revista e corrigida).
O autor distingue escrita dramática (texto dramático) de escrita cénica (encenação) estabelecendo uma relação directa entre a página e a cena, pois considera que o texto contém em si as potencialidades da encenação. Consequentemente, a escrita cénica é apresentada como sinónimo de *mîse-en-scène*, de colocar/dispor na cena, a qual, por sua vez, é considerada equivalente à dramaturgia. Esta é, em nosso entemdèr, uma acepção restrictiva, tanto do conceito de dramaturgia quanto do de texto.

nímia, quer a singularidade de ambas quer a sua relação intrínseca, dúplice e cúmplice.

A dramaturgia é o outro lado do espectáculo. Como se, por alguma arte misteriosa, ela estivesse simultaneamente aquém e além da encenação: aquém das escolhas da encenação, que fundamenta, e além dela, projectando-se em todas as opções do espectáculo e participando nele ao longo da sua representação. Isto torna-se evidente se pensarmos, por exemplo, no teatro de conceito brechtiano ou nas práticas pós-modernistas orientadas para o processo criativo, a que fizémos referência na primeira parte deste estudo. Em ambos os casos, a concepção dramatúrgica decorre uma organização do discurso, constituindo-se como uma actividade paralela (por vezes, simultânea) à da encenação que se prende com o modo de estruturar sentidos e com a exploração de um tipo de estética particular, fundamentando-a. Em Brecht o fundamento dramatúrgico encontra-se no método de documentação e na função transformadora do teatro; nas estéticas pós-modernistas, a estruturação de materiais paritários, que emergem durante o processo criativo, dará origem a enunciados ontologicamente temporários.

Exactamente por este motivo, a tendência pós-modernista que defende a não-intencionalidade do significado a obra, que idolatra o fragmento e a citação descontextualizada como a única forma de expressão possível – porque, segundo a mesma tendência, tudo já terá sido dito e criado –, é injustificada porque ignora as relações implícitas entre os fragmentos[63]. Não é possível pensar (ou fruir) um espectáculo sem considerar as relações entre os materiais que foram seleccionados pelo olhar artístico. Cada escolha, por mais pequena que pareça, pressupõe um olhar; cada elemento que sobe à cena está em relação implícita com cada um dos outros elementos porque esse foi o modo escolhido para o dar a ver ao espectador; cada fragmento é aquele e não é outro, logo, utiliza-se um em detrimento de outro. Os fragmentos relacionam-se entre si e até a procura do seu "não-sentido", ou da sua incoerência como fim em si, procede da criação de relações de incoerência, fundamentadas por uma dramaturgia transgressora, e, por isso, eles serão coerentes na incoerência proposta. Mais, não só o olhar artístico está implícito nas escolhas que concretiza, como também o sentido (ou o não-sentido) do espectáculo não se resume à significação codificada por complexos sistemas de signos; ele é também

[63] Inclusive, Allan Kaprow, cujos *happenings* vieram contribuir para o aparecimento desta tendência, assume ao longo dos seus textos teóricos a inevitabilidade do sentido de qualquer obra estética. Cf. A. Kaprow, *The blurring of Art and Life*, Jeff Kelley (org.), University of California Press, Berkeley, 1993.

uma escolha de direcção, o rumo escolhido por esse olhar e pela concepção que lhe subjaz, o caminho traçado pela delimitação inevitável que o espectáculo impõe. Sendo assim, o sentido de orientação nasce do olhar artístico e estrutura-se em relações de sentido responsáveis pela articulação dos fragmentos, justaposições ou citações. O espectáculo pós-modernista quer não fazer sentido, mas faz.

Originados por diferentes posicionamentos e modos de estruturar sentidos, os espectáculos distinguem-se ao nível da estética, e, consequentemente, ao nível profundo da concepção dramatúrgica. Esta permanece, quanto a nós, o motor capital da engrenagem da encenação.

Pensar a dramaturgia enquanto elemento autónomo – estruturante e invisível – permite-nos, por um lado, atestar-lhe uma existência independente, correspondente à sua prática específica, e, por outro, reequacionar a relação determinante entre dramaturgia e encenação. Não se pretende, contudo, o enaltecimento de uma em relação a outra, pois andam sempre a par, mas tão-só a especificação dos seus âmbitos de actuação. Ao circunscrever a encenação ao visível e a dramaturgia ao invisível, pretendemos enunciar uma articulação entre ambos os domínios: uma participação, uma duplicidade cúmplice e não um confronto entre opostos binários. A dramaturgia é invisível e não se opõe ao visível porque faz parte dele, é elemento constitutivo do visível[64]. Ela estrutura os sentidos da composição visível na encenação; está subjacente e participa no espectáculo enquanto concepção que viabiliza a sua concretização. Se pensarmos, por exemplo, no contexto da tradição filosófica e teatral do Ocidente, em que o visível é colocado no centro do poder e da ordem – em correspondência com o visível da encenação –, o crescente protagonismo da dramaturgia nas artes performativas contemporâneas vem evidenciar a existência fundamental da duplicidade invisível na constituição do visível, por conseguinte, na construção do espectáculo.

A relação determinante entre encenação e dramaturgia é uma cumplicidade que converte produtivamente a potencialidade – o caos – em articulações renovadas de sentido, o microcosmos de cada espectáculo. Negociando uma turbulência dionisíaca da questionação com uma ordenação global apolínea, a dramaturgia tem como função a articulação dos materiais do espectáculo. Ela situa-se nas suas margens, delineando a concepção fundamental do mesmo, numa ausência constitutiva. É das margens que ela tece e (in)forma o visível, construindo o modo implícito pelo qual o espectáculo se concretiza em

[64] Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2000, p. 71.

opções e relações várias; é nas periferias da materialização do visível, nas zonas de contacto e cruzamento entre materiais cénicos, que ela opera, transgride e participa no espectáculo.

As categorias – visível e invisível – não se opõem, não se excluem mutuamente, mas implicam-se reciprocamente. Compreendendo-as num movimento único, como o "avesso" e o "direito" ou o "côncavo" e o "convexo"[65] de um mesmo objecto ou realidade, poderemos pensar nas margens e no centro como uma realidade una, para a qual são igualmente importantes, quer transformação dramatúrgica quer composição estética. O carácter singular de cada processo artístico aufere uma cumplicidade à ligação entre uma e outra, o que permite a reconstrução, o fazer de novo de cada espectáculo. Como se de uma fotografia se tratasse, o negativo que informa e constitui o espectáculo é uma película exposta à luz, que retém as formas visíveis, contidas no seu par positivo; a fotografia é una porque a sua totalidade compreende o duplo de si mesma. É chegada, pois, a altura de aprofundar as consequências desta proposta reciprocidade entre encenação e dramaturgia e das suas possíveis ilações: o que há a equacionar é a complexidade da relação cúmplice entre uma e outra.

O discurso da cumplicidade

Analisar as relações entre o lado visível e o lado invisível do espectáculo é o caminho que escolhemos para reflectir sobre a condição ontológica da dramaturgia, sobre a sua instituição como modo de estruturar os sentidos do espectáculo. Assumimos a estranheza, ou desconfiança, que um termo como *cumplicidade* pode despertar no serviço à teoria. Por um lado, o facto de até agora não ter sido utilizada para esse fim[66] provoca ruído na comunicação, e até um certo pudor, dado que o seu campo semântico prevalece no espaço das relações humanas, registo geralmente apartado das digressões teóricas, mesmo em matérias humanísticas. Por outro lado, ela tem vindo a ser vulgarizada na escrita jornalística das artes performativas substituindo o termo "parceria" ou "colaboração": diz-se que uma encenação, ou coreografia, contou "com a cumplicidade" de um outro indivíduo, seja ele dramaturgista, co-autor ou nalguma medida responsável pela cria-

[65] Cf. idem, *op. cit.*, p. 209.

[66] Saliente-se um contexto de que temos conhecimento – o do teatro físico –, a que faremos referência posteriormente.

ção. Esta nomenclatura visa dar conta da intimidade da relação criativa entre os intervenientes a que faz referência, privilegiando, sem dúvida, o facto de a cumplicidade convocar os segredos da comunicação implícita, a partilha do não-dito. Cuidamos, porém, que a cumplicidade concentra em si mais dimensões de sentido pertinentes para o entendimento das relações profundas que a dramaturgia instaura no espectáculo.

Os conteúdos lexicais das palavras são mais abrangentes do que o campo semântico específico em que ocorrem, que é sempre contextualizado. Ao extrairmos um termo do seu contexto para aprofundar as suas mais densas camadas lexicais e assim o compreendermos com maior acuidade, devemos agir com rigor e delicadeza, com uma certa "cortesia lexical"[67]. Ao acolhermos os "segredos etimológicos" da palavra cumplicidade logo nos surpreendem três significados, nem sempre explícitos no seu uso quotidiano: cumplicidade significa "implícito", "pacto criminoso" e "acção comum"[68]. De origem latina, ela é composta pela preposição *cum* (união, reciprocidade) e pela forma verbal *plicare* (dobrar, enrolar), significando a "acção conjunta de dobrar", o que a aproxima perigosamente de termos vizinhos como "complicado" ou "complexo". De facto, a raiz é a mesma e em todos permanece a ideia de tortuosidade, de dificuldade. Esta dificuldade prende-se com a própria acção que as predica: dobrar ou enrolar é moldar o espaço que determinado objecto ocupa (como um tecido ou uma peça de roupa) tornando-o, para além disso, apenas parcialmente visível. Ora, o domínio em que penetramos é o de um complicado mundo de dobras, de pregas, de novelos, de um universo cuja totalidade não é perceptível a olho nu. Sendo também verdade, todavia, que a partir do mesmo verbo latino se compõem os verbos explicar (*ex+plicare*) e implicar (*in+plicare*), e consequentemente os adjectivos explícito e implícito. Ou seja, a acção de dobrar tanto pode ser efectuada para dentro como para fora do objecto em questão, pode ser desenrolar ou enrolar; as dobras tanto podem deslindar e esclarecer como enredar e embrulhar; as pregas tanto podem abrir e tornar algo visível como podem fechar-se e torná-lo invisível. E é, justamente, na invisibilidade de um mundo de dobras e pregas que a cumplicidade dramatúrgica participa no espectáculo.

Articulando materiais e estruturando o sentido do espectáculo, a dramaturgia estabelece cumplicidades entre o visível e o invisível, entre a concepção e a concretização do espectáculo, fazendo do públi-

[67] George Steiner, *Presenças Reais*, Presença, Lisboa, 1993, pp. 143-4.

[68] José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico*, 1.ª ed., Confluência, Lisboa, 1959.

co seu cúmplice no discurso. Neste sentido, uma definição possível e abrangente do discurso específico da dramaturgia será dizer que ela consiste em criar relações de cumplicidade.

Importa aqui considerar a pertinência da utilização do termo discurso para nos referirmos, quer ao discurso da dramaturgia quer ao espectáculo enquanto discurso. Por meio do acto performativo, a cumplicidade instala as relações entre materiais e entre palavra e gesto, já que o seu fazer é simultaneamente verbo e presença, no tempo e no espaço. Se o dizer é, aqui, igual a fazer, então o espectáculo performativo diz-se ao fazer e faz-se ao dizer. O acto performativo reifica a acção pela palavra, não tanto no seu sentido linguístico estrito quanto no de criação ou fabricação de mundos, subentendendo uma rede de relações interna que os torna possíveis[69]. Através da enunciação do espectáculo enquanto discurso performativo, a cumplicidade tece fios invisíveis de ligação entre as suas partes constituintes. Estas ligações actualizam-se a cada representação na medida em que é durante a enunciação do discurso performativo que a dramaturgia activa a concepção que fundara. Aqui, consideramos o conceito de discurso na acepção de Emile Benveniste:

> *[O discurso linguístico] como o enunciado performativo é um acto, tem a propriedade de ser único.*[70]

O acto performativo é único porque se enuncia num fazer que é simultaneamente uma enunciação de discurso e um gesto, repetidos mas nunca iguais. O facto de o discurso ser uma contínua actualização e apropriação da linguagem por actos únicos e a constatação de que o acto performativo é irrepetível (e daí a sua essência fugaz) aproximam-nos de um "fazer falante" ou de um "dizer fazedor". No âmbito das artes performativas, este dizer não é evidentemente restrito à linguagem verbal, mas engloba todos os materiais, todas as linguagens articuladas no seu discurso. Podemos agora sustentar que qualquer acto performativo, qualquer espectáculo, é um discurso em permanente construção, constituído efémera e unicamente num espaço (espaço cénico e edifício físico ou não), num tempo (duração do espectáculo) e numa situação de comunicação (entre quem fala/faz e quem ouve/vê), ou seja, perante um público. Se um acto performativo é discurso e se o modo como ele se dá a ver/ouvir/percepcionar ao público é aquilo a que chamámos dramaturgia, e se ela está inevitavelmente presente em todos os espectáculos, então o discurso performativo é também um discurso dramatúrgico. E o discurso dramatúrgico, posto

---

[69] Cf. Nelson Goodman, *Modos de Fazer Mundos*, Asa, Porto, 1995.

[70] Emile Benveniste, *O Homem na Linguagem*, Arcádia, Lisboa, 1978, p. 74.

que estabelece as relações de sentido do espectáculo, é o discurso da cumplicidade dos elementos estruturados.

A partir deste pano de fundo etimológico, pretendemos seguidamente elaborar uma proposta que considere a especificidade invisível da dramaturgia e do seu papel na construção do espectáculo. Entendemos que o implícito, o crime e a acção comum são características que se ajustam, de forma lapidar, à prática e ao discurso dramatúrgico: a dramaturgia está implícita em todas as escolhas do espectáculo, possui a qualidade criminosa de transgredir as leis do visível (o centro) através de renovadas articulações de sentido (periféricas) e participa na acção comum que constitui, quer o processo criativo quer o discurso dos variados materiais cénicos. Procuraremos expor detalhadamente estes três aspectos da dramaturgia nos pontos que se seguem, a saber: em "enigmas da invisibilidade", trataremos as relações implícitas da dramaturgia; em "crimes sob suspeita", abordaremos a sua condição criminosa e inconformista; e, em "movimentos do discurso: trajectórias da participação" desenvolveremos a hipótese do discurso dramatúrgico enquanto movimento de participação no espectáculo.

Enigmas da invisibilidade

A dramaturgia cria relações de cumplicidade. O implícito é uma das qualidades que as caracteriza. Elas encerram enigmas complexos, visto que transportam em si o paradoxo de estruturarem possibilidades de sentido invisíveis num espectáculo materializado no visível, habitando-o. O sentido é, por excelência, o elemento do invisível, como nos lembra a citação de Merleau-Ponty, em epígrafe. Sendo invisível, mas constituindo-se como um modo de dar a ver, a dramaturgia ocupa um lugar especialmente ambíguo, quer nas suas práticas quer na sua participação em qualquer espectáculo. O conceito de cumplicidade possibilita, em nosso entender, equacionar um plano ontológico do discurso da dramaturgia baseado na forma implícita como as relações de sentido estão patentes no espectáculo, sem com isso perverter a sua condição invisível.

Uma relação define-se por uma ligação entre dois ou mais elementos, num período de tempo ou espaço. No contexto das artes performativas, as relações entre os materiais podem ser de ordens variadas, mas estabelecem-se, inevitavelmente no tempo do discurso. Assim também as relações dramatúrgicas de sentido de um espectáculo, existem no seu tempo de duração, instalando-se nas dobras do visível,

dado a ver num determinado lugar. O tempo afigura-se, assim, uma categoria-chave para o entendimento da cumplicidade enquanto conjunto de relações invisíveis, participante no período de duração do discurso performativo: é na temporalidade das relações invisíveis, estabelecidas entre os materiais, que a dramaturgia permeia o espectáculo e atravessa o espaço visível, constituindo-o. O discurso performativo é um acto no espaço (no visível) e no tempo (no invisível), como tal, é no cruzamento de ambos os eixos que o espectáculo ganha terreno ontológico: existe, dizendo-se e fazendo-se.

Tal como quando dobramos uma peça de roupa concentramos o seu espaço nas pregas com que a moldamos, assim também o espectáculo apresenta dobras, zonas que, não se vendo, não deixam de o constituir, de ser parte integrante dele. Tornamos parcialmente visível a roupa sem anular o seu conjunto – não vemos as mangas da camisola arrumada, mas sabemos que elas fazem parte da sua constituição –; implicamos nessa operação táctil a capacidade de complexificar a existência do objecto, confrontando a percepção visual com a experiência do invisível. Esta complexidade do objecto não faz depender a sua existência da visão – a camisola existe com mangas dobradas, invisíveis ao olhar. Com um espectáculo passa-se exactamente o mesmo, não obstante os seus contornos conceptuais mais imbricados. O espectáculo tem uma existência dupla: um tecido visível, constituído e fundamentado por pregas invisíveis. As opções que materializam o espectáculo no plano do visível são dobradas por relações invisíveis que as integram. Dobrando para dentro, complexificando e estruturando o espectáculo, a dramaturgia implica dimensões possíveis de sentido, entretece as pregas do invisível no visível. Nesse trabalho microscópico de criar relações de cumplicidade, a dramaturgia, velha tecelã, delimita um território de participação no espectáculo. É próprio da configuração do espectáculo a existência de dobras invisíveis, de sentidos implicados e decorrentes da articulação de materiais cénicos (corpo, luz, som, palavra, etc.). As dobras fazem parte da sua realidade total, por isso têm uma existência autónoma, mas indissociável do espectáculo.

Ao estruturar a composição dos elementos cénicos, a dramaturgia selecciona determinados sons, determinadas cores, determinados movimentos que se relacionam e afectam entre si: um corpo de mulher vestido de vermelho lendo passagens de *Madame Bovary*, de Flaubert, oferece um quadro dramatúrgico, de potências de sentido, diferente do que a repetição incessante de uma frase do mesmo livro proferida por um corpo negro de homem. Destas escolhas advém a cumplicidade que a dramaturgia estabelece no seu discurso, ou seja, de forma implí-

cita os materiais relacionam-se, pregueiam implicações que cabe ao espectador desvelar e à dramaturgia fundamentar.

No tempo, simultaneamente movimento e mudança, a dramaturgia gera sentidos no espectáculo. Ela existe porquanto participa nele, enquanto concepção invisível participando, assim, da representação. Também o espectáculo não se restringe, ontologicamente, ao visível: é um discurso da presença, do estar no espaço e no tempo. Sendo a especificidade das artes performativas a sua condição efémera, vinculada, portanto, à passagem ou à extinção do tempo, por maioria de razão a criação de relações de cumplicidade activa-se, estrategicamente, no tempo em que o espectáculo existe, ou melhor, em pleno cruzamento do tempo e do espaço.

Um exemplo de relação implícita, particularmente relevante para o teatro, é a que se estabelece entre presença (do actor) e representação (da personagem). Para além do acto performativo implicar uma intimidade poderosa e simultânea entre a palavra e o gesto, no refazer ou fabricar de mundos, no caso do teatro, essa relação é evidenciada pelo enigma da ligação entre o actor e a personagem, na medida em que partilham o mesmo corpo físico. Como reconhecemos as fronteiras entre a identidade do actor e a alteridade da personagem quando ambos ocupam um só corpo no palco? O corpo real do actor desdobra-se numa relação invisível produtora de um universo outro, de uma identidade outra, em estreita relação com o rosto e a voz que a enuncia. O actor é responsável pela concretização de uma relação de cumplicidade implícita entre a sua identidade e o seu corpo e a alteridade que representa, alicerçada na concepção dramatúrgica do espectáculo, no jogo de invisibilidades que pregueia o seu corpo.

A personagem é uma representação/construção de alteridade[71]. O actor representa um outro emprestando-lhe o seu rosto, tornando possível o seu mundo, a existência deste diferente de si, pela sua presença e pela fala[72]. Esta relação joga na interacção do visível e do invisível, posto que o rosto e o corpo que vemos em cena pertencem a ambos e deles são indissociáveis no momento da representação: onde termina a presença do actor e começa a da personagem? Onde fenece o gesto da personagem para vermos de novo o actor? Apenas nas dobras do corpo visível se encontra a chave do enigma: na relação de cumplici-

[71] Entendemos a representação no sentido de criação de um outro. Sobretudo depois do evento da performance, não é possível definir o conceito de representação de personagem como uma construção estritamente referencial, relativamente ao real.

[72] Cf. conceito de outrem em Deleuze e Guattari, *O que É a Filosofia*, Presença, Lisboa, p. 22.

dade que o eu estabelece com o outro. Personagem e actor co-existem no mesmo corpo, na mesma presença.

O que propomos, pois, é considerar o tempo como a categoria determinante para esta co-existência, nos termos da duração da relação entre actor e personagem. Complementarmente a uma concepção espacial de personagem (ocupação do corpo por outrem no espaço do palco), no domínio do visível, encontramos na duração desta relação de cumplicidade a sua forma invisível de participar nas dobras do espectáculo. Na articulação do espaço-corpo, partilhado por actor e personagem, e do tempo da sua relação a co-existência é accionada pelo movimento do espectáculo, pelo desencadear de acções ou situações. Assim, o tempo durante o qual a relação entre actor e personagem se estabelece cria uma entidade outra, o seu mundo possível.

Na sua maioria, os espectáculos apresentam mais do que um actor em cena. Cada um relaciona-se com a sua personagem, mas também com os outros actores que, por sua vez, vestem outras personagens no jogo que se designou por contracena. A cada actor corresponde uma "parte" do espectáculo (termo que designava o papel do actor até aos primeiros decénios do século XX) e o seu desempenho não se reduz à técnica mas envolve uma dinâmica relacional com as outras "partes", os outros actores. Estes serão também cúmplices entre si (independentemente das suas relações pessoais), pois abraçam a acção conjunta de levar a cabo uma representação: eles deverão saber relacionar-se com o rosto, a palavra e o mundo que surgem perante si próprios, deverão saber gerir discurso e sentimentos em constante simetria e entrar no jogo dúplice e cúmplice da representação. Não será por acaso que, para o teatro físico – normalmente não baseado no texto –, o conceito de cumplicidade é um vector crucial: a relação entre os actores em palco define-se como compromisso/sentimento partilhado, decorrente da consciência do outro e de um mútuo entendimento cúmplice[73].

Assim, a dramaturgia de uma personagem não deve ser entendida como um trabalho estritamente técnico e/ou de construção de um perfil psicológico, com uma história e subjectividade individuais, mas considerada também como uma co-existência cúmplice com o actor. Mesmo no caso do performer hodierno, que recusa a personagem no sentido da representação de uma entidade psicológica e social, ele não se abstém da construção de outrem, criado por si e com o qual se relaciona. Ele reformula o conceito de personagem e o conceito de representação, apresentando-se em tempo e espaço reais. O performer raras

[73] Dymphna Callery, *Through the Body*, Routledge, Londres/Nova Iorque, 2001, p. 88. Tradução nossa.

vezes será "si próprio" no momento do acto performativo; no limite, ele fabrica-se a si mesmo, "faz de" si mesmo, relaciona-se consigo mesmo, o que o torna, enquanto participante das dobras invisíveis da concepção do espectáculo, um "outro si mesmo". Do mesmo modo, no monólogo, existe também uma relação entre actor e personagem. Ambos deslocam-se no mesmo espaço, no mesmo corpo: o registo de oralidade que se assume, o tipo de movimento, o figurino ou maquilhagem exibidos implicam relações de sentido (estéticas, críticas, sociais, políticas) no discurso do espectáculo. O que está implícito nas dobras do visível é a relação singular entre o dizer e o fazer do acto performativo, assumida pelo actor (e pelo público), instituindo a co-existência entre actor e personagem na realidade ficcional do palco.

Quando na mímica, por hipótese, o actor cria uma personagem ou entidade fictícia, falando com a sua mão ou de alguma forma "autonomizando" uma parte do seu corpo, o que o espectador vê – a mão do actor – difere do que ele experimenta – a acção entre mão e actor. Implicitamente, esta relação permite ao público participar do imaginário que distingue mão e corpo do actor, criando uma entidade outra. Neste caso, o gesto diz que a mão é um outro, não sendo, contudo, o visível a estabelecer esse pacto: a mão continua ligada ao corpo, fazendo parte do mesmo indivíduo. É a relação invisível entre mão e corpo, promovida pelo acto performativo, que cria a realidade da criatura. E é nessa mesma relação que reside o seu enigma, parte essencial do jogo teatral; na duração da cumplicidade implícita o ser imaginado co-existe no corpo do actor, temporariamente outro. Ao aceitar e seguir o gesto mímico, o espectador partilha o poder de criar realidades múltiplas com o actor que, através da margem de invisibilidade no seu gesto constrói um universo particular.

É certo que todos nós podemos, com mais ou menos arte, criar esses universos, nomeadamente, nas brincadeiras com crianças. No contexto das artes performativas, porém, é exigida uma técnica, uma arte de representar outrem que catalize a relação interior actor/personagem, técnica essa que sofreu variadas modulações ao longo da história do teatro e na qual reside o parâmetro para distinguir um actor amador (sem técnica) de um actor profissional (com técnica). A coincidência etimológica entre arte e técnica (*techne*, do grego) realça a inerência da técnica às formas artísticas: do seu domínio rigoroso, da manipulação exímia dos instrumentos depende a boa execução da obra, seja ela o traço, a cor, o solfejo ou as novas tecnologias. Não sendo a técnica por si só que faz a personagem, nem o actor, o seu conhecimento é como um rito de passagem necessário, transformado em catalizador da criação, do olhar artístico.

Não é, contudo, possível dizer que num espectáculo dito amador não existam personagens, donde se poderá concluir que representar uma personagem ultrapassa em larga medida a questão da formação técnica. Mormente, quando se descreve, a um nível empírico, o desempenho de um actor em palco é comum depararmo-nos com expressões que apontam para uma presença total, do tipo "o actor esteve lá". Este indicador ilustra bem que, por um lado, para a personagem despontar é necessário que o actor se implique – em palavra e gesto – nessa empresa e, por outro lado, acentua-se, mais uma vez, a centralidade da relação íntima entre actor e personagem para um desempenho eficaz. Eugénio Barba, por exemplo, refere-se a uma presença inteira do actor como uma credibilidade sensorial que tem lugar a um nível pré-expressivo (igual a pré-verbal), sustentada por "pilares de granito" com uma lógica independente do contexto e do significado[74]. A personagem co-existe no actor quando este estabelece com ela uma relação de cumplicidade que lhe permite criar outrem e evidenciar, na duração da presença, a sua duplicidade visível e invisível: o corpo exposto na cena pertence ao actor e à personagem, sendo que a sua existência se deve à relação de cumplicidade estabelecida e se cumpre no seu esgotamento, na sua desaparição[75].

Crimes sob suspeita

No contexto de uma possível teoria da cumplicidade, o enigma, porventura mais profundo, da invisibilidade prende-se com a sua conotação criminosa. Entender a dramaturgia como um discurso da cumplicidade significa também envolvê-la nas malhas do crime e da marginalidade. Qual a pertinência de relacionar a dramaturgia com uma potencial função delinquente? Os crimes que comete, os poderes que desafia e as leis que transgride é aquilo que nos preparamos para desvendar.

Comecemos por uma curiosidade etimológica. Na história do termo cumplicidade, o adjectivo "cúmplice" nasce primeiro do que o substantivo "cumplicidade", por outras palavras, a matriz semântica da

---

[74] Eugénio Barba, "The Deep Order Called Turbulence – The three faces of Dramaturgy" in *TDR – The Drama Review*, n.º 44.4, Inverno, New York University, Nova Iorque, 2000, p. 62. Tradução nossa.

[75] Cf. conceito de desaparição e de invisível constitutivos da performance em P. Phelan, *Unmarked – Politics of performance*, Routlegde, Londres, 1993.

relação passa, antes de mais, pelo indivíduo que perpetra um crime, adjuvando ou sendo adjuvado por outro alguém. O domínio originário de cumplicidade é, portanto, o do crime e como tal afigura-se um elemento incontornável para o entendimento da dramaturgia enquanto acto ilícito, enquanto margem invisível potenciadora de novas relações de sentido, de outros mundos. O "pacto criminoso" implica, no discurso da cumplicidade, uma acção pressupondo, por um lado, uma lei em relação à qual se posiciona, e, por outro, uma aliança clandestina, sem a qual o objectivo (no caso, a estruturação de sentido do espectáculo) dificilmente será alcançado. No âmbito da proposta aqui apresentada, o crime da dramaturgia prende-se com dois aspectos fundamentais: a transgressão e o carácter periférico em que assenta a sua existência.

Do ponto de vista ontológico, entendemos a invisibilidade da dramaturgia enquanto o instrumento de renovação de cada criação, sedeada nas margens do visível, que ocupa o centro do discurso performativo. O visível é a lei cuja ordem definidora e legitimadora do espectáculo como aquilo que se vê a dramaturgia desafia. No teatro, a reescrita dos clássicos – encenações que revêem o texto, evidenciando nele uma perspectiva diferente – é talvez o exemplo mais declarado de acções criminosas, pois reflectem leituras feitas a partir da periferia do texto canónico. À luz dos paradigmas sociológicos e jurídicos, a dramaturgia funcionaria como um espaço de resistência, de fronteira, onde se cruzariam as variadas linguagens e materiais potenciadores de relações de sentido. Recentes experiências, por exemplo, de interculturalismo, hibridismo, espectáculos multimédia ou virtuais constituem-se numa linha inconformista, própria da sua dramaturgia. Conceitos fundamentais para a viabilização do discurso da cumplicidade, transgressão e periferia merecem-nos uma reflexão mais aprofundada.

A invisibilidade tem um papel fundamental na constituição do discurso do espectáculo. Na tradição filosófica e teatral do Ocidente, o teatro (do grego *theatron, lugar onde se vê*) define-se em termos de visibilidade e de espacialidade: o que se vê, quem vê, onde se vê. Ver e ser visto, no lugar específico do teatro (e, por extensão, das artes de palco), são condições que conferem uma existência ao espectáculo. Associado à ordem, à vigilância e ao poder, e objecto privilegiado da desconstrução pós-estruturalista, o visível constitui a lei de base segundo a qual a composição estética do espectáculo é concebida: para ser visto por um público no espaço do teatro. Contudo, a afirmação da prática dramatúrgica na criação contemporânea das artes performativas compele-nos a repensar a centralidade tradicional da visão destas artes na actualidade e o papel do invisível na criação e sustentação do espectáculo.

Infringindo a lei do visível, que subjaz à concepção tradicional do teatro, a dramaturgia é um possível cúmplice da subversividade característica da arte na medida em que reside numa zona de fronteira, deslocando-se nas margens do visível e consumindo-se no plano temporal do espectáculo. Ela recria as formas do visível, é um modo de fazer mundos e, consequentemente, um modo de fazer as leis que regem esses mundos[76]. Daí que tenhamos afirmado, relativamente às práticas dramatúrgicas pós-modernistas, a sua função de articulação de sentidos do espectáculo como uma dramaturgia do olhar, como um modo de dar a ver, que torna visíveis mundos outros, por uma acção periférica e ambígua. Como veremos, não só no visível se consuma o espectáculo, como também no tempo durante o qual as relações de cumplicidade existem.

No paradigma tradicional, a visibilidade funciona como um discurso de poder na medida em que circunscreve e atesta a existência do real (é visto, logo, existe) e da subjectividade (o eu vê e é visto, logo, existe). Assim, o que é visto pode ser conhecido, circunstrito e cartografado, enquanto aquilo que não se apreende pela visão permanece nas zonas insondáveis do desconhecido, não existente. Do mesmo modo, no teatro, o que é visto no lugar do teatro existe, é real, embora seja um mundo ficcional. Compreende-se, por isso, que a dramaturgia não seja facilmente reconhecida como uma componente passível de ser identificada no espectáculo pois, sendo invisível, não encontra neste paradigma da visão um espaço de existência autónomo. Temos vindo a sugerir, porém, uma existência autónoma da dramaturgia em qualquer espectáculo. A possibilidade da sua realidade releva, no nosso entender, da função de "contrapoder", periférico e clandestino, através do qual a dramaturgia constitui e participa no visível do espectáculo. Se ela consiste em criar relações de cumplicidade que se estabelecem numa zona periférica do visível, como uma linha que contorna e delimita a sua forma e existência, essas relações decorrem concomitantemente num plano temporal, no decorrer do espectáculo. Assim sendo, a dramaturgia é, simultaneamente, invisível e efémera e é nessa qualidade – clandestina, para o paradigma da visão – que ela está presente no espectáculo.

Na década de 90, a valorização do que não pode ser visto ou reproduzido e a crítica do predomínio do visível na representação têm sido, de resto, dois dos principais argumentos das teorizações sobre a performance, que importa aqui referir. Na linha do pensamento desconstrucionista, Peggy Phelan aborda criticamente o poder do visível,

---

[76] Cf. Nelson Goodman, *Modos de Fazer Mundos*, Asa, Porto, 1995.

explorando a condição da ausência na performance (entendida num sentido lato) e reivindicando o poder do invisível (bem como do silêncio e do não-reproduzível) na construção do visível. O poder do invisível configura-se, para Phelan, no conceito de *unmarked*, numa subjectividade que informa, constitui e ultrapassa as representações visíveis. A ensaísta inscreve o visível no plano da lei e da vigilância, defendendo a performance enquanto a arte da desaparição: a performance constrói uma subjectividade que se desvanece no momento em que se concretiza, resistindo ao visível enquanto único poder de criar realidades e de as reproduzir[77]. Assentando na efemeridade intrínseca do acto performativo – depois da representação, o que resta são as críticas, o texto ou, mais recentemente, o registo vídeo, documentos de natureza diferente do espectáculo –, este paradigma ontológico da performance convoca a invisibilidade como uma característica potencialmente transgressora, que "constitui e define" o que é visível[78]. Depois de Phelan, é difícil sustentar o visível como elemento único e totalizante na construção da representação, sem considerar o valor e a participação do invisível na realidade do efémero, traço ontológico do espectáculo ao vivo.

A dramaturgia consubstancia uma transgressão, inconformista mas complementar do visível. A lei deste último é infringida na medida em que é através da invisibilidade da dramaturgia que o espectáculo é constituído. Das margens do visível, das suas dobras implícitas, surgem relações de sentido que se desenrolam, indeléveis, no tempo do espectáculo. Por outras palavras, a dramaturgia transgride a ordem do visível porque o constitui e dá a ver através de uma rede invisível e periférica de relações de sentido, que existem e se movem no tempo do discurso, na duração do espectáculo. Por este motivo, a operação criminosa da dramaturgia reporta-se igualmente à falácia do visível enquanto único legitimador do espectáculo: invisíveis, as relações de sentido dramatúrgicas podem, por um lado, ser alvo de múltiplas leituras (qualquer obra é aberta a interpretações várias), o que nos permite pensar que o domínio do visível alberga em si dimensões de significado que o excedem; e, por outro, recriar mundos e renovar enunciados artísticos, transgredindo, justamente, a lei que atesta a existência do real pelo estritamente visível. Se o espectáculo é apenas um, todavia passível de leituras variadas, torna-se evidente que o visível não se esgota nem se expressa em si mesmo, razão pela qual a dramaturgia, estabelecendo as ligações temporais e invisíveis entre os elementos do espectáculo, tem um papel de relevo na sua constituição. A realidade

---

[77] Em Phelan, o poder é, sobretudo, entendido politicamente. Peggy Phelan, *Unmarked – the politics of performance*, Routledge, Londres, 1993, p. 6.

[78] Idem, *op. cit.*, p. 14. Tradução nossa.

do espectáculo é, portanto, composta por um plano espacial visível e por um plano temporal efémero, que se entrecruzam e complementam.

A definição do teatro como aquilo que se vê, *i. e.*, enunciada em termos estritamente espaciais, tende a omitir a complementariedade espaço-tempo do fenómeno do espectáculo. Tendo por traço distintivo a efemeridade, o enunciado performativo garante a sua existência no espaço à medida que se dissolve no tempo. É necessário, pois, convocar para a análise da dramaturgia no espectáculo a condição eminentemente temporal em que assenta a especificidade do acto performativo. O espectáculo tem existência, quer no espaço onde se torna visível quer no tempo durante o qual se consome para existir. Do mesmo modo, a dramaturgia habita as margens do visível, estruturando o sentido do espectáculo – dando-o a ver – através das relações de cumplicidade entre os materiais cénicos, estabelecidas e extintas na duração do mesmo. É porque o visível está imbuído de uma periferia invisível que a dramaturgia e a encenação são indissociáveis; a dramaturgia existe no tempo do discurso, ou seja, enquanto existirem relações de cumplicidade no seu decorrer efémero. Na encruzilhada entre espaço e tempo, a dramaturgia constitui um ponto crucial onde e quando se encontram e fundem o visível e o invisível.

Naturalmente, ao discorrermos sobre uma perspectiva ontológica da dramaturgia, enquanto estruturação de sentidos, estamos igualmente a penetrar no campo da Estética e, tangencialmente, na questão da legitimação do espectáculo, enquanto objecto artístico. As artes performativas manifestam uma valência ontológica que possibilita a cada obra ser um discurso em acção, efémero e único. Se a especificidade das artes performativas passa pela presença dos materiais – estruturados e compostos – num espaço e num tempo, então, talvez possamos pensar a existência do espectáculo, enquanto obra de arte, nos termos da duração do seu discurso. A este propósito, Deleuze e Guattari dão-nos um valioso argumento que também pode ser tido em consideração no contexto das artes performativas enquanto fenómeno artístico.

> *[P]ara além da duração do material ser muito relativa, a sensação é de uma outra ordem, e possui uma existência em si enquanto o material durar. A relação da sensação com o material deve pois ser avaliada nos limites da duração do material qualquer que ela seja.*[79]

Segundo os autores, a temporalidade relativa do material determina a relação deste com a sensação estética, no quadro dos limites específicos de cada manifestação artística. Embora pertencendo a uma

[79] Deleuze e Guattari, *O que É a Filosofia?*, Presença, Lisboa, 1992, p. 170.

ordem diferente, é através dos seus materiais, e consequentemente, da duração destes, que a sensação existe *per si*. Será, portanto, em paralelo à duração do material que a sensação estética se oferece à fruição como obra de arte, com uma vida autónoma, uma identidade própria. Se a duração do material específico das artes performativas – a presença no espaço e no tempo – se caracteriza ontologicamente pela efemeridade, será dentro dos limites dessa presença fugaz que a sensação estética deverá ser considerada: no tempo do discurso performativo, no tempo das relações de cumplicidade que tornam visível o espectáculo, num espaço determinado. Nas artes performativas, o que é visto num espaço é realizado, simultaneamente, num tempo, pelo que o cruzamento entre ambos os planos de manifestação da sensação estética concorrem para a sua identidade. A passagem do invisível para o visível, transformação catalizada pela dramaturgia, afigura-se tanto como um movimento do discurso quanto como um gesto que a palavra fazedora acarreta. Por isso, a dramaturgia enquanto discurso da cumplicidade – relações de sentido que se estabelecem no tempo dando a ver o espectáculo no espaço – possibilita entender o paradigma espaço-tempo como o modelo de existência e legitimação da sensação performativa.

Dentro do esquema tradicional do teatro como o lugar onde se vê, o espectador surge como o outro grande legitimador da realidade do espectáculo e daí a crítica – o olhar do espectador que regista o acontecimento – ser, frequentemente, entendido como o garante da preservação da sua existência e memória. No entanto, propor a duração do material como premissa relativa para a existência da sensação das artes performativas, abre novas hipóteses teóricas e torna difícil concentrar o poder legitimador apenas no espectador. Poderemos, todavia, considerar o espectáculo como aquilo que é "passível de ser visto", acrescentando-lhe o factor temporal, a "experiência do que é visto", quando e onde é passível de ser visto e experimentado. Tal como uma escultura ou pintura no museu não deixa de existir – nos limites da duração do seu material estético – quando ninguém a vê, o espectáculo é uma obra passível de ser vista e vivida, nos limites da duração do seu material (*i. e.*, a sua presença num espaço e num tempo)[80].

[80] Esta questão coloca-nos ainda perante os problemas da quantidade de espectadores necessários para a legitimação (sabendo que não é hábito, a não ser quando constitui um elemento do conceito do espectáculo, um espectáculo realizar-se para um só espectador), da validade do reconhecimento institucional (críticos e mercados de circulação das obras), da clivagem entre espectáculos amadores e profissionais ou mesmo da necessária recquacionação de parâmetros depois da experiência de espectáculos *on-line*. Estes tópicos, porém, excedem o alcance deste trabalho.

Em última análise, ao entender a validade do espectáculo somente perante o olhar de um espectador poder-se-á desvirtuar, potencialmente, a essência efémera do material[81] que lhe dá corpo. "Enquanto o material durar", na especificidade de cada arte (a matéria do quadro, da escultura, do livro, do filme, do espectáculo), a sensação, a obra existe *per si*; enquanto o espectáculo durar ele existe *per si*, cria e comunica simultaneamente. O que distingue as artes é o seu material ontológico, a partir do qual a sensação da obra é criada, subsistindo na relação directa com a duração do material estético. Além do mais, o espectador não constitui parte integrante dos materiais cénicos, pelo que deverá ser entendido num plano diferente de análise. Estamos cientes da resistência que esta hipótese de análise da legitimidade das artes performativas poderá suscitar. Tão-pouco ousamos ser categóricos na sua afirmação. Se, por um lado, a lógica argumentativa do tempo e da duração dos materiais nos parece relevante, por outro, qual será o artista que levará a cabo a representação de um espectáculo sem público?

Em suma, uma teoria da cumplicidade permite-nos compreender o discurso performativo à luz das dinâmicas transgressoras e participativas de um acto criminoso: por um lado, a dramaturgia comete infracções na ordem estabelecida pelo visível, transformando-o e constituindo-o por renovadas articulações de sentido, e por isso a sua acção é ilícita e inconformista; por outro lado, ela participa no espectáculo nas margens do visível, ponto de encontro entre os materiais que o constroem, estabelecendo uma aliança clandestina – implícita –, quer entre visível e invisível quer entre espaço e tempo. É neste sentido que Merleau-Ponty, no contexto da sua análise fenomenológica da condição do ser e do mundo, questiona a oposição entre visível e o invisível, sugerindo uma duplicidade intrínseca ou uma íntima relação entre ambos, como um côncavo e um convexo, um avesso e um direito de um mesmo objecto ou realidade[82]. É esta aliança implícita que importa aqui sublinhar. São as relações, os abraços conceptuais *com-plexos* entre estes planos que uma teoria da cumplicidade privilegia, reequacionando o nível implícito da participação do invisível no visível[83].

---

81 Como distinguem Deleuze e Guattari, o material artístico pertence a uma ordem diferente da sensação: ele constitui a substância ontológica específica de cada arte, que é elaborada esteticamente na obra, produzindo a sensação.

82 Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2000.

83 Uma breve precisão: Merleau-Ponty utiliza também a palavra cumplicidade no livro que temos vindo a citar para qualificar relações entre o corpo que vê e se vê,

Ilicitamente, a dramaturgia circunscreve-se ao espectáculo enquanto periferia criadora de novos enunciados. Tradicionalmente, a noção de periferia define-se por oposição a um centro (entendidos, no contexto dos sistemas artísticos, como pólos de atraso e progresso, respectivamente) e por estratégias de resistência ou ruptura[84]. Esta teorização, para além de ter vindo a ser revista pelos actuais paradigmas de flexibilidade e mobilidade do mundo globalizado, só parcialmente corresponde à abordagem que procuramos fazer da dramaturgia. Não se opondo, mas constituindo e participando de um centro – o visível –, a dramaturgia de um espectáculo recorre, porém, a estratégias próximas da resistência ou do inconformismo, no que respeita à ordem estabelecida pelo visível. As relações de sentido estruturadas para cada espectáculo exibem, quer traços de renovação, típicos de periferias artísticas, quer zonas de ambiguidade e encontros, típicas de áreas fronteiriças. A renovação dramatúrgica passa por rentabilizar a sua invisibilidade, a sua condição marginal de participação no espectáculo, em prol de uma potenciação de articulações de sentidos possíveis. Vivendo à margem da lei – como todas as periferias discursivas, identitárias e políticas – a dramaturgia informa, repensa e refaz as leis e os códigos de cada novo espectáculo.

O conceito de periferia é-nos útil na medida em que torna possível pensarmos a dramaturgia como um espaço de fronteira, uma envolvência que engloba o centro, um lugar de discurso de onde pode surgir a mudança, a ruptura. Posto que é uma fronteira, ela será igualmente um espaço de encontro e transformação entre os vários materiais do espectáculo, pois é da sua articulação que nasce o sentido; este, invisível, cruza o tempo em que o espectáculo se dá a ver com o espaço em que ele acontece. A dramaturgia faz uso do descentramento que a periferia lhe confere para manter-se permeável à mudança, à reconstrução, à transmutação, diríamos, dionisíaca. À semelhança, de resto, do que acontece com qualquer processo artístico periférico, a distância relativamente ao centro estimula a multiplicação e cruzamento de informações, a diversidade e a variação[85].

Não se trata aqui de uma substituição da criação artística pela dramaturgia, nem do lugar do encenador (ou coreógrafo) pelo dramaturgista. Pretende-se apenas reconhecer o papel instrumental da dramaturgia no labor do objecto artístico, fundamentando-o, qual paciente e obstinada tecelã de possibilidades de sentido. No subpalco do

---

entre o visível e o invisível. No entanto, o autor não elabora teoricamente este termo utilizando-o em alternância com "solidariedade" ou "entrelaçamento".

84 Alexandre Melo, *Globalização Cultural*, Quimera, s. l., 2002, p. 99.

85 Idem, *op. cit.*, p. 120.

visível, ela actua como um cúmplice que questiona, para fundar, as escolhas do discurso.

Neste contexto, o dramaturgista será cúmplice da criação, insurrecto e provocatório. E a imagem de alguém que participa num crime de uma forma velada surge-nos de imediato, apresentando traços de uma desobediência sob suspeita. Existe, como referimos anteriormente (v. p. 29), uma faceta dionisíaca da dramaturgia: a turbulência da atitude questionante, antecedendo uma nova articulação de sentido, apolínea. A contribuição do dramaturgista na construção do espectáculo é essencialmente marginal, pelo que ocupa um espaço periférico e ambíguo de alteridade e confrontação, participando no descentramento do olhar do encenador (ou coreógrafo) de modo a estruturar o espectáculo. Ele actua como um agente secreto, minando o processo (com interrogações, textos, imagens, filmes, etc.) e ajudando à transformação dos materiais do espectáculo através da promoção de relações de cumplicidade possíveis. É nesta linhagem simbólica, sob a égide de Dionísio, que entendemos o crime da dramaturgia: a transgressão, salutar instrumento de inconformismo, cria as condições necessárias para um espaço de fronteira e encontro criativo. Questionar como ética da participação, será, neste sentido, o comportamento compulsivamente desviante da dramaturgia, colocando-se, enquanto discurso da cumplicidade, no domínio da criminalidade producente.

Movimentos do discurso: trajectórias da participação

Uma vez introduzidos nos meandros ilícitos da dramaturgia, cumpre agora deslindar a última pista etimológica que nos é oferecida pelo termo cumplicidade: a "acção comum". Enquanto tal, a cumplicidade exige não só uma finalidade, em torno da qual se traça um percurso, mas também uma organização concertada de esforços, saberes e materiais produtores de um caminho e objecto comuns – o processo criativo e o espectáculo.

Esta ideia de caminho comum é fundamental para o entendimento, quer do plano de construção quer do plano de representação do espectáculo. Em ambos, a dramaturgia opera enquanto modalidade discursiva da participação: o modo de estruturar sentidos no espectáculo que se desenrola através das relações de cumplicidade entre os materiais cénicos no momento e no lugar da sua representação. Para esta premissa ser verdadeira, é necessário considerar o duplo movimento, tanto do processo de criação (produtor de discurso) quanto do

próprio discurso, como nos recorda a etimologia do termo: *discursus* (correr para várias partes, idas e vindas). Participando nestes movimentos – como práxis invisível e relações de sentido invisíveis – a dramaturgia desempenha uma função intrínseca a qualquer espectáculo.

Claramente, o processo de construção de um espectáculo sustenta-se numa base de colaborações entre saberes, de negociação permanente, com o objectivo de criar um espectáculo. Todas as articulações de materiais cénicos partilham o mesmo fito: construir uma realidade outra, através das relações que promovem entre si. Novamente, a dramaturgia surge como um espaço fronteiriço, de encontro entre os vários saberes e materiais que estrutura e organiza na composição do espectáculo, de acordo com, ou servindo o olhar artístico. Nesse espaço, as luzes, o som, os figurinos, o movimento, os cenários, etc., participam nas opções dramatúrgicas, são mediados pela dramaturgia, e o dramaturgista colabora na sua estruturação. O seu discurso pauta-se pelo movimento interno de um olhar participante, que se constitui e é constituído à medida das trajectórias e desenvolvimentos do processo no qual está incluído. Ou seja, o espaço de distância periférica do dramaturgista, relativamente ao cerne da criação e do espectáculo, só é cabal quando entendido enquanto participante dessa mesma criação e espectáculo. Ao distanciar-se e observar o que acontece ao longo do processo, o dramaturgista participa nele, modificando-o, movendo-se e sendo movido com e por ele[86]. Assim, podemos também considerar o processo dramatúrgico como um espaço periférico de encontro e transformação, deslocando-se e sendo deslocado à medida que acontece.

No processo criativo, o encenador (ou coreógrafo) e actores (ou bailarinos), encenador (ou coreógrafo) e cenógrafos, músicos, luminotécnicos, figurinistas e dramaturgistas partilham, de certa forma, um espaço de cumplicidade. Este espaço não tem de ser particularizado ao nível da empatia pessoal, mas da acção comum, que cada um, pela sua tarefa específica, leva a cabo e culmina no espectáculo final. Da participação conjunta de todos os actores e materiais, nasce a fluidez do espectáculo, espoleta o movimento que o seu discurso promove. Não se trata aqui de uma oposição movimento/estaticismo, assumindo a movimentação dos materiais em cena como definidora do discurso performativo, mas da noção lata de movimento enquanto fluxo de espaço-tempo, independentemente das concretizações artísticas particulares. Os materiais participam no processo criativo, enquanto filão

[86] V. conceito de "parallax" in Hall Foster, *The Return of the Real*, The MIT Press, Massachusetts, 2001, p. xii.

de potenciais sentidos a desenhar e, no espectáculo, enquanto elementos cujas relações implícitas produzem sentido, do espectáculo. O seu movimento conjunto constitui uma trajectória de participação decorrente da dramaturgia, não só porque esta preside às opções estéticas que compõem os materiais, mas também devido ao facto de o seu discurso invisível participar no visível através das relações de sentido. Como vimos antes, nestas participam igualmente as múltiplas leituras do espectador, implicando-o, deste modo, no movimento do espectáculo, pois trata-se, em rigor, de uma situação de comunicação.

Se falamos em situação de comunicação, será talvez proveitoso recuperar o que nos diz Émile Benveniste sobre o discurso. O conceito de discurso, tal como ele é formalizado por este autor[87], assenta em três ideias principais: a unicidade, a subjectividade e a reversibilidade. Um *eu* enuncia-se como sujeito perante um *tu* que pretende influenciar; o *tu*, por sua vez, legitima a subjectividade do primeiro porque se constitui a si como um outro, logo, a ambos enquanto elementos distintos no acto de comunicação. Assim, os pronomes eu/tu são categorias vazias, instâncias discursivas circunscritas ao universo do enunciado, apropriadas pelo ser humano no acto de enunciação permitindo-lhe a constituição e a consciência da própria identidade e, consequentemente, da sua subjectividade. Cada acto é único porque o eu concebe-se como sujeito e enuncia-se, assim como o receptor a quem ele se dirige, no momento de locução de cada discurso e não fora dele; ambos são transitórios e reversíveis, quer no seu poder de influenciar o outro quer na sua afirmação de identidade[88].

A cada representação, o espectáculo desenrola-se na reciprocidade entre o discurso enunciado no palco e o espectador que o recebe e por isso ele é actualizado. Dia a dia, a representação difere; repete-se apenas na medida em que cada repetição produz um objecto único. O discurso do espectáculo, assim como o dramatúrgico, manifesta-se numa sensação estética específica, nos termos da duração do material que a constitui, pelo que o cruzamento dos eixos temporal e espacial na representação do espectáculo configura a condição-base da actualização do discurso. O público participa deste quadro ontológico pois, para assistir ao espectáculo, partilha o espaço e o tempo em que o discurso se produz. Mantendo-se, geralmente, o lugar da representação, a variável do discurso é, sobretudo, o tempo, neste caso, não em termos da duração do material estético, mas dos momentos particulares (dias, meses, anos) em que ele é enunciado. O tempo entre repre-

---

87 Emile Benveniste, *O Homem na Linguagem*, Arcádia, Lisboa, 1978, p. 38.

88 Idem, *op. cit.*, p. 59 e segs.

sentações configura-se como um arsenal de memórias, de vida acumulada para os actores, que promove a diferença entre cada enunciação do discurso (estados psicológicos e físicos) sendo que o público, constituído ciclicamente por indivíduos diferentes, se torna também factor de interacção inerente a essa variável.

Não sendo o postulado da legitimação do espectador, face à enunciação da subjectividade artística, o que nos interessa para este estudo, focalizar-nos-emos na questão candente, para esta teorização, da sua participação num mesmo movimento, numa mesma acção comum. Entidade legitimadora, ou não, o público é, contudo, um elemento fundamental para o discurso do espectáculo e, consequentemente, para o discurso dramatúrgico.

Ao contrário de outras artes, a participação do receptor numa obra realizada ao vivo adquire a dimensão particular de uma experiência vivida em tempo real. Neste sentido, o espectador participa das condições ontológicas necessárias para a realização do acto performativo, modificando-o pela leitura individual que dele constrói, permanecendo em si através da memória. Também ao nível da recepção, a cumplicidade, na acepção de acção comum, é um factor central.

Este tipo de discurso caracteriza-se por uma experiência conjunta, ou seja, por uma participação no seu movimento, que reúne materiais cénicos e público num mesmo local e tempo. Gostaríamos de pensar esta participação do público no movimento do discurso como uma comoção (*cum+moveo*), um mover-se com e ser movido por, uma agitação causadora de um deslocamento interior. Parte integrante do eixo espaço-tempo, que atravessa o espectáculo na sua extensão visível e invisível, o espectador é conduzido pelo trajecto do discurso, em parte por via dos efeitos que lhe estão subjacentes, em parte produzindo a sua leitura individual. Nomeadamente, as práticas contemporâneas têm sabido explorar a simultaneidade e uma crescente multiplicidade de pontos de vista e lógicas de organização dos materiais cénicos, enquanto estratégias de estruturação do discurso, obrigando o espectador a escolher o que ver ou a reequacionar os seus instrumentos de interpretação. Em suma: se o discurso dramatúrgico dá a ver o espectáculo, estruturando o seu sentido, o espectador, por seu turno, sendo influenciado por ele, também o modifica, também o vive e lhe acrescenta algo. Consequentemente, a dramaturgia apresenta-se, de novo, como um espaço de fronteira e encontro, já que é através dela, e da rede de relações de sentido do espectáculo, que o espectador nele participa duplamente: construindo leituras do espectáculo no tempo durante o qual as relações de cumplicidade se estabelecem; participando dessa duração pela coincidência entre produção e recepção do

espectáculo. Conquanto a cumplicidade seja uma acção comum – invisível e implícita –, a dramaturgia será um movimento discursivo que reúne, na sua actualização, relações de sentido, estabelecidas no tempo do espectáculo, e múltiplas leituras. Quer materiais cénicos quer público participam nele como numa trajectória pelo tempo e pelo espaço, experiência conjunta da criação e da recepção.

A acção comum da dramaturgia estende-se, neste sentido, à experiência partilhada por palco e plateia, num movimento invisível de participação e construção. Talvez não seja por acaso que na gíria teatral a palavra "química" seja usada para qualificar uma relação intensa e particularmente satisfatória, porém, invisível e íntima, entre actores e espectadores. Se as reacções químicas são, precisamente, aquelas que se reportam às transformações e combinações, potencialmente infinitas, da matéria, elas serão igualmente relações invisíveis, deixando marcas no produto transformado. De igual modo, a comoção poderá ser o conceito que descreve a relação química das cumplicidades dramatúrgicas, aliando ao movimento do discurso a singularidade da relação estabelecida entre palco e plateia, combinação potencialmente infinita.

A comoção remete-nos, inevitavelmente, para o campo das emoções. Embora não esteja implicada uma relação directa entre movimento conjunto e emoção (o que equivaleria a dizer que quanto maior o grau emocional, maior o movimento e vice-versa), na verdade, muitos termos utilizados nas descrições da relação entre obra e indivíduo, tais como, *prazer* ou *experiência estética, fruição* ou mesmo *prazer intelectual*, pertencem à semântica das emoções e dos sentidos. A nosso ver, o prazer na relação estética com a obra está indelevelmente ligado ao movimento. Uma obra de arte, quando nos toca, independentemente do nível de informação contextual da fruição, move-nos interiormente, propulsiona uma abertura, uma nova amplitude de consciência ou de relação com o mundo, e por isso nos movemos com ela, por isso nos (co)movemos. Depois da perturbação inicial, a obra deixa a sua marca em nós, como uma impressão digital na memória do intelecto e dos sentidos: as linhas invisíveis e únicas da experiência estética. E, como veremos, a natureza cúmplice deste movimento conjunto encontra algumas ressonâncias na nossa experiência do mundo.

Cumplicidades do mundo

Procurámos aqui fundamentar a escolha do termo cumplicidade para caracterizar o modo dramatúrgico. No nosso entender, dificilmente o poderíamos substituir por outro, já que o cruzamento dos significados de "pacto criminoso", de "implícito" e de "acção comum" constituem pilares cruciais para a teorização que propomos. Conforme os argumentos expostos, a cumplicidade sintetiza as qualidades implícitas, criminosas e conjuntas que a dramaturgia, como modo de estruturar sentidos, alberga. Força anímica de renovados abraços conceptuais, ela enfatiza ainda o carácter relacional e latente da invisibilidade, facto que levou à escolha deste termo. Existindo na articulação dos materiais do discurso, a dramaturgia promove laços de cumplicidade entre eles e estrutura uma complexidade que não poderia ser criada pela mera acumulação ou soma das partes elementares. O discurso da cumplicidade passa, sobretudo, por unificar, numa rede de dobras, os elementos cénicos através da temporalidade em que as relações de sentido se estabelecem e do espaço em que decorrem.

No cruzamento do espaço e do tempo, a dramaturgia habita uma periferia fronteiriça, cuja invisibilidade intrínseca participa nas opções do espectáculo, no tempo das relações de cumplicidade. Por isso, ela é também criminosa, agente secreto que transgride a lei do visível, potenciando realidades outras, promovendo e renovando as articulações de sentido em cada nova enunciação. Sendo o acto performativo aquele que se estabelece num lugar e num tempo, o seu discurso é um movimento conjunto, experiência na qual participam, quer os materiais cénicos quer o público.

Num estudo sobre dramaturgia enquanto criação de relações de cumplicidade, que promovem o cruzamento do invisível e do visível no eixo espaço-tempo, as questões relacionadas com a produção e estruturação de discursos surgem de forma alargada, tocando outras esferas da cultura. Se toda a actividade cultural do ser humano produz sentidos e se organiza em discursos de ordem diversa, então, os discursos culturais suscitam, decididamente, o nosso interesse, na medida em que poderão abranger uma faceta dramatúrgica, implicada na estruturação desses sentidos. Certos usos da linguagem, seja no domínio estritamente linguístico seja nos discursos especializados, indiciam esse aspecto complexo dos discursos culturais, em particular, na utilização da metáfora do teatro na mediação entre o ser humano e o mundo.

A metáfora do teatro é particularmente rica no que respeita à compreensão do modo como nos posicionamos e entendemos o mundo. Por um lado, ela lança fortes suspeitas sobre a possibilidade de um discurso – representação de identidades, saberes, poderes – destituído de ficção sabendo que, à medida que ele vai sendo construído, fabrica realidades ou modos de relação entre o eu e o mundo. Enunciando-nos pelo discurso, criamos a nossa identidade e posicionamo-nos perante o mundo. Por outro lado, ao olharmos o mundo como um teatro ou como espectáculo, estamos a implicar que o modo como ele se dá a ver advém de um processo de construção, estruturador dos sentidos que ele ganha para nós, tecendo relações de cumplicidade invisíveis no tempo e no espaço habitados.

Tentacular, o conceito de dramaturgia visa a sua utilização em vários domínios discursivos, desde a sociologia, à filosofia, à psicologia ou à política, que não está isenta de opções, implicações e efeitos. Quando pensamos na sociedade como uma contracena de papéis sociais, na política como palco de negociações, no teatro de guerra ou nos *media* como difusores de realidades-simulacro, estamos a subentender na acção humana – e toda a acção humana é cultural – uma construção, mediada pela metáfora do teatro. Tradicionalmente, essa construção costumava indicar-nos a aparência e a falsidade do mundo, mas hoje promove a separação drástica do ser e do mundo, através dos conceitos tais como o de hiper-realidade ou de simulacro.

O âmbito da dramaturgia dilata-se aqui em duas vertentes: enquanto modo de dar a ver uma estruturação do espectáculo do mundo, enquanto instrumento que nos serve para com ele criar relações de sentido e de cumplicidade; e enquanto espaço de participação periférico do invisível nos discursos pelos quais o mundo é construído, sendo que a nossa participação nele se faz por meio do cruzamento do espaço e do tempo em que nos constituímos e vivemos. Não raro, encon-

tramos em diferentes discursos culturais o termo dramaturgia: por exemplo, na edificação de estratégias promotoras da identidade de uma instituição (organismos estatais, centros culturais, museus, universidades, entre outros), que lhe conferem uma unidade, uma coerência, remetendo-nos para as funções da dramaturgia institucional, anteriormente descritas (v. p. 25). Para nos pronunciarmos sobre o modo como se estruturou determinada actividade, realidade cultural, plano de acção ou instituição, utilizamos, insistentemente, o termo dramaturgia, como estando subjacente à produção de sentido. Ainda que, muitas vezes, as análises e reflexões sobre a cultura e o mundo o possam fazer como uma operação retórica, parece-nos importante avalizar as consequências desta terminologia, já que, julgamos poder encontrar na dramaturgia um potencial instrumento de entendimento e construção do mundo. Debrucemo-nos, pois, sobre o que nos diz, do teatro e do mundo, a mediação metafórica em que insistimos.

O espectáculo do mundo

A metáfora do teatro não é apenas um produto dos nossos tempos. Porventura reciclada ou acentuada no contexto da "sociedade do espectáculo" em que vivemos, ela radica nas visões renascentista e barroca do mundo. A ideia do "teatro do mundo" ou "o mundo como um palco" celebra-se no famoso verso de Shakespeare "All the world's a stage"[89] ou na época de ouro da comédia espanhola com, por exemplo, a obra de Calderón *El gran teatro del mundo*[90]. O jogo entre o real e a ilusão ocupava o centro do processo metafórico. Porém, quando hoje recorremos a esta metáfora, e a fazemos acompanhar do termo dramaturgia, estamos a implicar no espectáculo do mundo um modo de estruturação de sentido um pouco diferente da referência generalista de outros tempos: a da vida como uma peça de teatro em sete actos ou, mais exactamente, do teatro como a arte da representação do real "tal como ele é vivido". Muda-se o conceito, mudam-se as implicações metafóricas. A metáfora do teatro, tal como vem sendo difundida na contemporaneidade, apela ao processo pelo qual o mundo é constituído, isto é, como o ser humano o constitui através de variados tipos de discurso, não exclusivamente artísticos. São estas

[89] William Shakespeare, *As You Like It*, Methuen, London, 1975, p. 55.

[90] Calderón de la Barca, *O Grande Teatro do Mundo*, Cotovia/Teatro Nacional S. João, Lisboa, 1996.

questões e a sua consequente influência no modo como nos relacionamos com o mundo, que agora abordaremos.

Tomamos amiudadamente as metáforas como meras expressões linguísticas sem questionar o seu verdadeiro alcance. Esquecemo-nos da sua origem e carga poética a partir do momento em que entram no uso corrente da linguagem. Toda a metáfora cria sentidos e construções do mundo que agem no contexto social e cultural da sua utilização. Neste sentido, a metáfora é mediadora porque é através dela, da perspectiva e implicações que encerra, que "o mundo se constitui para nós"[91]. Lakoff e Johnson afirmam, inclusivamente, que a nossa experiência do quotidiano é metafórica, na medida em que ela se faz com base no nosso sistema conceptual, estruturando facetas de uma experiência em termos de outra e resultando num processo evidenciado pela linguagem[92].

Muitos são os filósofos, psicanalistas ou sociólogos que utilizam a metáfora do teatro para dissertar sobre fenómenos sociais, estéticos ou da história das ideias, quer a um nível conceptual – como o faz Merleau-Ponty no livro que tem vindo a ser citado – quer a um nível ilustrativo – como António Damásio, em *O Sentimento de Si*[93], sendo que, para este último, o processo da construção é um processo da consciência e está associado à entrada do actor no palco, mais exactamente, na luz. Também na linguagem corrente, expressões como "o palco das operações" (na semântica militar), "as máscaras sociais" (que o Carnaval celebra como rito de transgressão) ou ainda "o teatro da vida", "o cenário de", "os protagonistas de" (cuja difusão em grande parte se deve à comunicação social) são sintoma de uma mediação metafórica. Em rigor, poderíamos mesmo dizer que tais expressões pertencem a um sistema retórico de compreensão do mundo. Resta saber, por que razão construímos a nossa relação com o mundo através desta metáfora, e desta retórica, *i. e.*, o que nos diz o teatro acerca dessa relação.

Os modelos sociológico e antropológico, por exemplo, servem-se da metáfora do teatro enquanto paradigma de leitura de relações sociais ou culturais. Erving Goffman, no célebre estudo *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, propõe-se analisar os "problemas dramatúr-

---

91 Mieke Bal *apud* Maaike Bleeker *in The Locus of Looking – Dissecting visuality in the theatre*, tese de doutoramento, ASCA – University of Amsterdam, Amsterdão, 2002, p. 44. Tradução nossa.

92 George Lakoff e Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago, 1980, pp. 3-5.

93 António Damásio, *O Sentimento de Si – O corpo, a emoção e a Neurologia da Consciência*, Publicações Europa-América, Lisboa, 2000.

gicos" das interacções sociais, em particular, daqueles com que o *eu* se depara para desempenhar o seu papel no palco da sociedade, na presença de outros indivíduos[94]. A representação teatral serve de metáfora para as situações e os papéis sociais dos indivíduos, ou seja, para a representação social do ser humano. Goffman tem para si que a metáfora de que faz uso não se resume a uma mera aplicação de um modelo artístico numa investigação sociológica sobre os comportamentos sociais do homem. Por pouco curada que seja a manipulação dos conceitos pelo autor (encenação, montagem, espectadores, dramaturgia ou actor), posto que o seu campo é o da sociologia, esta obra utiliza a linguagem metafórica do teatro, enquanto instrumento de conhecimento das estruturas sociais, reflectindo nos termos da dramaturgia que as estabelece, e por isso, os problemas que elas levantam apresentam-se como "problemas dramatúrgicos". Na filosofia, Deleuze e Guattari, por exemplo, propõem como condição para o pensamento filosófico a existência de "personagens conceptuais". De acordo com estes autores, a filosofia consiste em criar conceitos e para a sua definição necessita, como "condição" (para a existência do conceito) e "ponto de vista" (do conceito), de um interveniente outro: a personagem conceptual que varia e evolui à medida que se alteram os planos em que esses conceitos operam[95]. A categoria teatral da personagem serve aos filósofos como metáfora para equacionar o modo de formulação do discurso filosófico, estruturando conceitos. Goffman, Deleuze e Guattari procuram nos termos da metáfora teatral uma explicação ou uma forma de entendimento das relações sociais, culturais e do pensamento.

Paralelamente, a crítica pós-moderna realça o aspecto artificial e ilusório da construção social, mediada pela imagem e pela tecnologia, através da ênfase no conceito de espectáculo. No contexto situacionista, Guy Débord propõe uma análise da sociedade do espectáculo, como resultado das condições de produção modernas e da massificação, que separa o indivíduo do real, criando mundos de aparência e alinenação. Imprescindível para o pensamento da sociedade actual, o estudo de Débord depositará na metáfora do teatro uma pesada carga negativa e, não raro, pessimista: trata-se de uma superfície visível, ilusória e espectacular da representação do mundo. Partindo de pressupostos idênticos, Baudrillard teoriza a relação hodierna do ser humano com o mundo através dos conceitos de simulacro e de hiper-realidade. Na sociedade do espectáculo, o ser humano não acede ao real, ao acontecimento em si, mas a reproduções artificiais – simula-

---

[94] Erving Goffman, *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, Relógio d'Água, Lisboa, 1993, p. 26.

[95] Deleuze e Guattari, *O Que É a Filosofia?*, Presença, Lisboa, 1992, p. 69.

cros –, impostas pelos discursos manipuladores e falaciosos da imagem. Neste sentido, estes dois filões críticos radicalizam a impossibilidade do mundo sem ilusão: já não há real, só existe o simulacro do espectáculo na sociedade da informação mediatizada.

Pensemos, agora, nos termos em que a condição metafórica do teatro terá sido inicialmente criada. Sabendo que "O mundo é um palco" é uma metáfora renascentista, importa, pois, recordar que é precisamente no Renascimento que nascem dois conceitos-chave no domínio da arte, revolucionadores das estratégias e técnicas de representação e de visibilidade: a perspectiva e o palco à italiana. Na pintura, a perspectiva funda a noção de ponto de vista que representa o mundo produzindo um efeito de real através da ilusão construída, *i. e.*, das relações de distância entre os vários elementos que transformam um plano bidimensional numa ilusória imagem a três dimensões. O palco à italiana advém da primeira e configura, através do arco do proscénio e da organização interna do drama distribuído pelo espaço, um quadro de representação da vida e do homem que obedece à mesma lógica da perspectiva, condicionadora do olhar do espectador. Ironicamente, utilizando um espaço tridimensional, o palco à italiana convoca uma associação com o plano de superfície da pintura, procurando a reprodução do real através de uma "janela aberta para o mundo"[96].

Em ambos os casos, o que é visto é pura ilusão, embora crie um efeito de real ou de natural. De facto, a grande descoberta renascentista é a do poder da representação como construção, como resultado da escolha e do enquadramento do que é dado a ver ou não, da consciência dos efeitos – e possível manipulação – do espectador. Por isso, a perspectiva é entendida actualmente como uma forma simbólica que funciona ao nível de qualquer representação, tal como foi defendido por Panofsky[97]. Deste modo, o que está em causa na metáfora "o mundo é um palco" é uma concepção do mundo de raízes platónicas: como ilusão, como espaço de interacções humanas que obedecem a um ponto de vista criador de efeitos. O mundo será organizado por uma mediação simbólica que condiciona e constrói as relações sociais e culturais das sociedades humanas, através de um ponto de vista que estabelece a visão e as leis possíveis no interior de cada momento histórico e social[98]. Este ponto de vista cabe, tradicionalmente, a enti-

---

[96] Metáfora de Alberti para a imagem pictórica.

[97] Cf. Erwin Panofsky, *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Edições 70, Lisboa, 1993.

[98] Note-se a comparação estabelecida por Lehman entre teatro dramático e perspectiva, segundo a qual o drama não seria enquadrado pelo arco do proscénio, mas será a "lógica dramática que enquadra/estrutura o que é visto", Cf. Lehman apud Blee-

dades reguladoras: a entidade divina, criadora do mundo, a entidade autoral (do texto e, mais tarde, da encenação), criadora do espectáculo teatral, da mesma maneira que hoje se pode falar em poderes ou hegemonias cuja perspectiva actua, justamente, ao nível da constituição do visível nas sociedades.

Consideremos agora um outro nível de significados implícitos na formulação da metáfora "o mundo é um palco". Na base do pensamento metafórico concentra-se, a nosso ver, a dualidade do visível e do invisível. O silogismo é simples: se o espectáculo/teatro pertence ao domínio do visível e o mundo sensível é visível, logo, o mundo é espectáculo/palco ou o espectáculo/palco é o mundo. Por um lado, a centralidade da visão sustenta o princípio de equivalência metafórica entre espectáculo e mundo. Se ambos são visíveis, então, ambos são passíveis de serem vistos por um sujeito que neles se projecta e se representa, em igual campo de visibilidade, enquanto corpo que observa, sente e pensa. Por outro lado, e como temos vindo a defender ao longo deste estudo, se todo o visível está em relação directa com o invisível, então haverá igualmente no espectáculo do mundo um modo de o dar a ver, de estruturar sentidos, de criar relações de cumplicidade.

Posto que em todo o espectáculo existe uma dramaturgia, ela deverá ser equacionada também no contexto metafórico do teatro do mundo. Pensar o visível do mundo através do conceito de dramaturgia, em particular, através de uma teoria da cumplicidade, permite-nos realçar outros aspectos, normalmente preteridos em função do paradigma da visibilidade (aliás, de forma coerente com o menor valor de que o invisível usufrui nas sociedades ocidentais), a saber: a configuração do visível constituída por um rede de sentidos invisível, o eixo tempo-espaço, a transgressão e a participação. A metáfora do teatro é-nos útil, portanto, para entendermos outras formas possíveis de relação do ser humano com o mundo e os modos como vários discursos são moldados nos termos dessa metáfora.

Em primeiro lugar, é importante que seja a metáfora a figura da retórica agente deste pensamento e não a comparação. A metáfora estabelece a equivalência entre dois elementos por semelhança, omitindo o advérbio de comparação "como", ou seja, associa-os implicitamente. O mundo não "é como" um espectáculo, o mundo "é" o espectáculo. A metáfora faz equivaler ambos os termos sem uma articulação expressa porque ela medeia concepções do mundo, criando essas realidades outras. Nesta dimensão criadora, podemos detectar o

---

ker *in The Locus of Looking – Dissecting visuality in the theatre*, tese de doutoramento, ASCA – University of Amsterdam, Amsterdão, 2002, pp. 38-9. Tradução nossa.

cruzamento entre a função performativa da linguagem, que o teatro partilha com o processo metafórico. A associação de palavras na metáfora não se reduz ao universo linguístico; ela actua, primeiramente, "sobre o pensamento e a acção"[99]: operando ao nível da experiência e da interacção no mundo, através do nosso aparato conceptual, a metáfora cria, simultaneamente, as realidades que se propõe conhecer ou explicar. Do mesmo modo, o acto performativo, ao mesmo tempo que se representa, num determinado enquadramento de espaço-tempo, cria outras realidades, através do dizer/fazedor que se enuncia no seu discurso. A metáfora do teatro conjuga, assim, duas vertentes da capacidade poiética: a promoção e a renovação de realidades e sentidos para a nossa experiência do mundo.

Um mundo concebido como um palco ou um espectáculo permite-nos compreender várias dimensões da nossa experiência quotidiana. A entrada em uso do conceito de dramaturgia, suscita um pensamento sobre a constituição do visível: sobre os modos discursivos que estruturam sentidos, os enquadramentos desses mesmos discursos, que depreendem processos de construção do real. Podemos pensar que há um crime possível, e útil, que nos devolve uma participação íntegra e inconformista, ainda que implícito no paradigma do visível: a liberdade de construir realidades e multiplicar relações de cumplicidade, portanto, de sentido, na nossa relação com o mundo.

Assistimos a uma expansão do termo dramaturgia e da sua competência em criar relações de sentido entre o que poderemos considerar os materiais constituintes de cada forma discursiva. Encontramos, a nosso ver, vários motivos para essa difusão. Por exemplo, o prestígio intelectual, que lhe chega como herança do dramaturgista tradicional, e a sua competência estruturadora de coerências, lógicas e enquadramentos fundadores. Quer na prática artística, em particular, quer em outros domínios da cultura, em geral, a dramaturgia tem vindo a ser imputada como um instrumento útil para conferir uma coerência global à actividade em causa. Quando a dança contemporânea solicita a presença do dramaturgista, há, certamente, nesse apelo a procura de uma nova contribuição para o modo de estruturação do seu discurso, mas também, parcialmente, uma conjectura de elevação da qualidade da obra, derivada do prestígio de tal figura. Isto não significa, porém, que o dramaturgista não funcione como um coladorador, como um Outro participante nestes processos criativos, mas tão-só que nele subsiste uma conotação de excelência ou visão sapiente, capitalizada neste movimento de integração.

[99] Lakoff e Johson, *op. cit.*, p. 153. Tradução nossa.

Assim também, nas práticas culturais que envolvem uma constituição programática e uma necessidade de seleccionar e articular elementos (uma revista, uma exposição, as grelhas televisivas, a programação cultural, etc.) se recorre, muitas vezes, a estratégias dramatúrgicas. Ao estruturar um discurso, fundamentando e enquadrando as opções feitas, esta estratégia fabrica uma imagem – identitária, política, cultural, artística ou outra –, que nos remete para as funções da dramaturgia institucional (v. p. 25) ou para o exemplo da exposição retrospectiva de Kounellis (v. p. 56), anteriormente mencionados. Na configuração de um evento, programa de acção ou instituição encontraremos invariavelmente uma estruturação do discurso, um modo de se apresentar, de se dar a ver, de forma mais ou menos evidente ou consciente. Essa estruturação permite não só aceder a uma lógica interna, a uma coerência global do projecto ou entidade, mas também criar sentidos e relações implícitas no seu interior e no seu posicionamento no mundo.

Um caso interessante, em que se pode reconhecer uma esmerada função dramatúrgica é o discurso dos museus. Para além de um museu seleccionar uma linha de autores, temas ou áreas culturais, condicionando e formando, para si, uma identidade própria, quando apresenta uma exposição, por exemplo, de artes plásticas, existem várias operações em jogo: a selecção das obras a expor, a sua organização no espaço, o que se pretende mostrar e como. Em causa está a "dupla exposição" da obra e do modo como ela é dada a ver. Segundo Mieke Ball, não só as obras comunicam individualmente, como também as relações estabelecidas entre elas participam de uma rede de sentidos construída[100].

O discurso do museu, em geral, e de cada exposição, em particular, consiste, para Ball, num acto de fala, numa narrativa. A ensaísta mostra como as relações entre a arquitectura do espaço, o circuito sugerido, o posicionamento das obras e as suas legendas estruturam o discurso da exposição, decorrente de um ponto de vista, de uma autoridade subjectiva – o comissário, actuando em nome da instituição. Esta autoridade, patente nas escolhas e na ordenação das obras, revela-se na exposição através de uma "relativa invisibilidade"[101]. Na sua análise, Ball evidencia as relações invisíveis do discurso do museu como parte fundamental da sua constituição, resultantes das operações de estruturação acima mencionadas, o que corrobora a intervenção da dramaturgia enquanto instrumento indissociável da "encenação" da exposição: seleccionando e dispondo as obras, ela é a função estruturante da exposição e

[100] Mieke Ball, *Double Exposures – The subject of Cultural Analysis*, Routledge, Londres/Nova Iorque, 1996, p. 88. Tradução nossa.

[101] Mieke Ball, *ibidem*, p. 99. Tradução nossa.

dos seus sentidos[102]. Estas relações de sentido participam de forma implícita no discurso da exposição, ocupando uma zona periférica, relativamente ao centro visível que se enuncia – o conjunto de obras expostas –, e minando, simultaneamente, essa centralidade com o poder renovador que assiste à lógica fundadora de cada discurso. O ponto de vista, responsável pela criação destas lógicas, pode ser mais ou menos evidente para o visitante, mas será, seguramente, falacioso negligenciar a sua existência: desde o título ao catálogo da exposição, a neutralidade define-se como uma ética impossível.

Cada vez menos nos deparamos com exposições intituladas simplesmente com o nome do artista ou da corrente estética a que as obras pertencem (no caso de exposições colectivas). Cada vez mais encontramos exposições temáticas (reunindo um ou vários artistas) ou exposições cujos títulos conferem um enquadramento, *a priori*, das escolhas que as antecedem, quer relativamente às obras expostas quer à instituição que as expõe. Veja-se a mostra dedicada a Francis Bacon, a despedida de Vincente Todolí do Museu de Serralves, intitulada *Caged-Uncaged*. Tal como afirma José Luis Porfírio, numa crítica a esta exposição:

> [Este título] *não funciona como um mero pretexto para reunir as célebres figurações enjauladas* [...] *porque tudo, da escolha das peças possíveis ao ritmo da mostra, nos diz o contrário.*[103]

Serralves, na pessoa de Vincente Todolí, é um mediador entre o público e a obra de Bacon, dando-a a ver de um modo particular: seleccionando as obras em exposição, segundo um conceito-chave na obra de Bacon, e organizando-as pelo espaço físico do museu. Tal como argumenta José Luís Porfírio, a colocação das obras pelas salas, propondo ao visitante dois "percursos" possíveis (*caged*/sombra; *uncaged*/luz), é perspectivada por uma leitura da obra de Bacon, responsável por conferir uma unidade e uma coerência globais à exposição, edificadas pelas relações de sentido entre as obras e a sua posição nas salas. O crítico utiliza, justamente, os termos da metáfora teatral para descrever este processo de composição: a "montagem" e "encenação"[104]. Com o primeiro termo refere-se à organização do espaço e, com o segundo, tanto à composição estética do tríptico *Maio-Junho*, de Bacon, quanto à selecção e coerência programática da Fundação de Serralves, numa palavra, à dramaturgia da exposição. Claramente,

---

[102] Mieke Ball, *ibidem*, pp. 98-9.

[103] José Luís Porfírio, "Bacon, um devir destruidor" in *Actual – Expresso*, 15 Fevereiro, 2003, p. 30.

[104] Idem, *ibidem*.

estamos perante aquilo que antes designámos por "o outro lado do espectáculo". Embora o crítico adopte o termo encenação, todas as relações e opções patentes na "encenação" advêm de escolhas de carácter dramatúrgico que articulam relações de sentido e de cumplicidade entre as obras expostas. O discurso (encenação/dramaturgia) de Serralves estrutura-se, assim, a partir do conceito "sombra-luz", da prisão e da liberdade do enquadramento pictórico, para relacionar e evidenciar aspectos do "conflito do artista com a pintura"[105]. Há, portanto, toda uma perspectivação analítica do que se deseja equacionar com esta exposição, em detrimento da mera – e impossível – disposição objectiva e neutra da obra do pintor. Por um lado, o rigor conceptual, o enquadramento temático e a "aura" de Bacon corroboram uma imagem de Serralves como uma instituição actualizada, informada e comprometida em colocar a arte nacional nos circuitos internacionais e vice-versa. Por outro lado, a linha dramatúrgica orientadora da selecção e disposição das obras, emblematizada no título da exposição, define o enquadramento operatório e estético de Serralves como instituição que se propõe "criar um ponto de vista singular" sobre as obras e autores que expõe[106]. Todas as funções e implicações da concepção dramatúrgica de um discurso como este resultam, a nosso ver, da forma como a instituição afirma a consciência da sua retórica, implícita e explícita, merecendo a nossa constante análise e atenção.

A retórica do visível

Uma possibilidade de aceder às implicações da metáfora do teatro é considerar as expressões linguísticas que lhe dão expressão. Ao conjunto sistemático destas expressões e usos de linguagem entendemos aqui designar por retórica, na medida em que disseminam, metodicamente, a metáfora do teatro. O seu uso implica uma forma de entendermos e vivermos o mundo, para a qual nem sempre estamos alerta. É nossa convicção que a retórica veiculadora da metáfora teatral assenta na concepção espacial e visual da tradição ocidental do teatro, ou seja, condicente com o paradigma da visão e, por isso, a apelidamos de retórica do visível.

---

[105] Todolí, citado por Porfírio, *ibidem*.

[106] João Fernandes entrevistado por Alexandre Pomar in *Actual – Expresso*, 15 Fevereiro, 2003, p. 8. João Fernandes sucedeu a Vicente Todolí na direcção da Fundação de Serralves.

Como propõem Lakoff e Johnson, para chegarmos às diferenças e semelhanças entre os dois termos da metáfora, produtores da coerência associativa, é necessário analisar as suas dimensões básicas[107]. Logo, para efectuar a análise da retórica do visível, teremos de procurar o que significa representar e assistir a um espectáculo teatral, que elementos-base exige a situação teatral. Como vimos anteriormente, de acordo com o paradigma tradicional, para haver teatro são precisos um lugar, um actor e um espectador. Geralmente, o espectador dirige-se ao edifício do teatro para encontrar um actor (ou mais) que representa uma personagem e conta uma história. O espectáculo está preparado há muito: foi ensaiado durante dias a fio para poder começar, assim que o espectador tome o seu posto na plateia. No palco acendem-se as luzes, deixando o público na penumbra. É suposto que o actor seja exímio na sua técnica e verosímil na sua representação e que o espectador observe, sentado no seu lugar, a acção/fábula. Entre ambos existe um pacto de ficção: as acções representadas são reais dentro de um universo ficcional e, durante a representação, cada um se manterá no espaço que lhe é convencionado. Quando o espectáculo termina, as cortinas fecham-se (hoje, simbolicamente), os actores vêm à boca de cena agradecer e o público aplaude.

A associação entre lugar do espectáculo e lugar do mundo é central para a metáfora em análise. A relação entre ambos concerne, como referimos anteriormente, o que pode ser visto num determinado lugar (o *theatron*/o mundo): o acontecimento tornado real pelo facto de ser visível. Elementos cruciais da visibilidade, o palco, o cenário e as luzes são termos utilizados em muitas das expressões linguísticas, portadoras da metáfora, para designar o *lugar onde se vê*. Por exemplo, dizemos que uma cidade, um edifício ou uma rua "são palco de" certos acontecimentos; num contexto de estratégia militar, referimo-nos ao terreno, mar ou zona aérea de um país como um "palco de operações"; ou ainda, para explicar o ambiente de uma situação, descrevemos um espaço em termos de cenário: "num cenário de ruínas", "no cenário romântico de Sintra", etc.. O uso da palavra "cenário" está igualmente ligado à nossa capacidade de construir situações imaginárias, de nos projectarmos no futuro, em casos como "quais os cenários possíveis" para determinados momentos (igual a "o que pode acontecer"), seja na vida política (decisões de um encontro de chefes de Estado) seja na vida quotidiana (consequências de um jantar a dois).

[107] Lakoff e Johson, *op. cit.*, p. 77. Na sua análise, os autores consideram as dimensões básicas do elemento metafórico, o que significaria determinarmos, neste estudo, as condições-base do mundo. Dada a sua vastidão, invertemos aqui o processo e partimos do termo referencial – o teatro.

Assim também, se define a importância e a centralidade de um indivíduo em função da luz que sobre ele incide, o chamado "estar na ribalta". As luzes que iluminam o palco e o cenário (em alguns casos, constituindo o cenário) têm, pois, um papel determinante na exposição e visibilidade do que acontece em palco.

Em correspondência com as possibilidades de criação desse real (as projecções), o espaço da acção torna-se uma categoria implicada no modo de nos concebermos no real, significando isto não apenas a sua representação em cenários vários (as hipóteses), mas sobretudo a capacidade poiética da sua criação. Da variação de intensidade e da valoração da luz (a que corresponde uma veracidade igualmente proporcional), depende o valor que atribuimos aos espaços dentro do teatro e com o qual iluminamos os intervenientes na acção, actores e espectadores do mundo.

Experimentamos o espaço como condição do mundo no qual existimos: construimos, criando, os cenários possíveis do real no qual agimos. Esta acção diz respeito, muito concretamente, a outras facetas da situação teatral: o desempenho do actor, no palco, e a postura do espectador, na plateia. Quando a comunicação social, por exemplo, anuncia os "actores da próxima manifestação anti-X" ou identifica os "protagonistas do recente congresso do partido Y", ela está a afirmar várias ordens de ideias: por um lado, uma relação de hierarquia, dado que o protagonista de uma peça é o primeiro de uma série de actores – a vedeta –, ocupando um estatuto de maior importância relativamente aos demais; e, por outro lado, uma relação qualitativa, pois a boa ou má interpretação dos actores, como sabemos, radica, pelo menos em parte, no domínio da técnica. Ou seja, ao entendermos o ser humano como um actor que desempenha um papel, estamos a implicar na sua actuação uma ordem de valores e uma competência técnica, reforçada pela luminosidade que lhe é dada: o protagonista é quem detém maior visibilidade (e, normalmente, mais texto, ou seja, mais palavra, mais voz) no espectáculo, estatuto decorrente da mestria técnica. Paralelamente, essa visibilidade corresponde ao valor, social e cultural, atribuído ao estado activo (em detrimento do estado passivo), concretizado naqueles que, aparentemente, conduzem e centralizam a dinâmica do espectáculo.

Há que pensar, inclusive, na transformação do conceito de actor nos últimos decénios: de intérprete a co-criador (logo, mais activo), mas, ao mesmo tempo, de actor a performer, sem a tradicional personagem a interpretar (mais presença/menos representação, logo, menos visibilidade), o fazedor de acções e de mundos em detrimento do intérprete. Evidentemente, a performance no seu duplo sentido de eficácia ou desempenho, e de apresentação única é um termo que vem

adquirindo maior expressão e pertinência nos discursos contemporâneos. Assumindo-se como força de resistência ao poder único da representação, a performance surge como uma estratégia importante de renovação e transgressão[108]. A metáfora do teatro, que confere ao actor a responsabilidade de agir, corresponde, nos termos do mundo, ao indivíduo investido do poder de se tornar visível, central e actuante na ordem social e cultural.

É também a ideia do papel do actor (a parte do todo) aquela sugerida por outros discursos do saber, nomeadamente: a sociologia, quando aborda as representações individuais na sociedade, tais como o cumprimento de papéis correspondentes a funções sociais, as partes individuais pertencentes a uma engrenagem global; ou a psicologia, laborando na ideia de máscara e de disfarce como mecanismos psíquicos e emocionais de relação entre o eu e os outros. Fundamentalmente, trata-se aqui de processos de construção do eu em diferentes planos da sua existência para cujo entendimento o teatro, enquanto modelo metafórico de constituição e evolução da personalidade (*persona* ou máscara), pode contribuir. Os papéis da abordagem sociológica adoptam, contudo, uma leitura positiva (pró-activa) do actor metafórico, enquanto a psicologia denota alguma negatividade (pró-passivo ou invisível), no que toca à ocultação, repressão ou sublimação de aspectos determinantes para a constituição do indivíduo – escondidos atrás da máscara, inibidos pela censura, transformados ao nível do inconsciente. Sabemos, porém, como a positividade ligada à acção – constituição do ego – é continuamente definida por constrangimentos do inconsciente, o fundo invisível (menos controlado, mais desejante) igual ou mais activo ainda do que a superfície da personalidade, no que respeita à construção de identidade, posicionamento e comportamentos de cada indivíduo. Avalizado negativamente, o inconsciente habita uma zona periférica do ser, o invisível de nós mesmos, mas informa e opera a nossa construção de maneira, muitas vezes, mais complexa e estruturante do que o visível.

Passemos, agora, à dimensão estrutural do público na situação teatral. De acordo com o paradigma da visão, o público é a entidade destinada a ocupar o lugar do silêncio e da invisibilidade. Este lugar prende-se com uma postura passiva no momento da representação, do olhar que observa, quando as luzes caem do seu lado do palco. Embora passivo, é ele que legitima o espectáculo, na medida em que o vê. Todavia, ao contrário do que seria de esperar de um paradigma que

[108] Para uma análise da performance como paradigma da contemporaneidade cf. Jon Mckenzie, *Perform or else – From discipline to performance*, Routledge, Nova Iorque, 2001.

estipula o papel de legitimador ao público, esta dimensão metafórica não tem uma expressão linguística significativa. Com menor frequência, somos confrontados, na linguagem corrente, com expressões tais como "ser testemunha de um espectáculo triste/insólito, etc." ou "assistir a uma cena, violenta, hilariante, etc.". Esta contradição é uma das razões que nos leva a questionar, mais uma vez, o público enquanto elemento legitimador do espectáculo, visto que, aparentemente, na globalidade do uso metafórico, a importância do espectador, no teatro, não encontra eco proporcional, no mundo. Dois motivos, porém, podem justificar esta escassez: o valor negativo, implicado no par passividade/invisibilidade, e a resistência em revermo-nos num mundo como um espectáculo, criado por outrem, no qual o ser humano seria apenas testemunha. Isto é, se no caso do actor, as expressões de linguagem são copiosas, porque lhe está associada o valor da visibilidade e a acção, no caso do espectador, a mesma abundância não se regista porque este se prende com a invisibilidade e a passividade. Mais ainda, o fosso que o espaço teatral estabelece entre a luz e a sombra, entre o palco e a plateia, significa para a nossa relação com o mundo uma espécie de divisão entre os seres humanos, entendida nestes termos metafóricos: aqueles que actuam e são visíveis e aqueles que observam e são obscurecidos no anonimato; os iluminados e os invisíveis, os que fazem e os que testemunham.

Pensar o mundo como um teatro assim é perigoso. A parcimónia de expressões, relativas ao público, pode ser parcialmente devida à valoração negativa implícita, mas também, sob um outro prisma, pode resultar de uma resistência à própria valoração e à passividade que ela oculta. Por um lado, e em conformidade com o paradigma do visível, o uso da metáfora do teatro parece proliferar no que respeita à dimensão do palco (actor, luz, cenário), relegando para segundo plano a plateia, onde o espectador é suposto observar, passivamente. Uma vez que a acção "verdadeira" ou "real" decorre no espaço iluminado, esta omissão vocabular revela-nos um desajuste entre o posicionamento do ser humano como espectador/testemunha e a ideia de construção do mundo. Este desajuste veicula uma concepção do mundo fracturado entre os poderosos que o fabricam – que o levam à cena – e a maioria anónima impedida de agir nele. O recorte de implicações é claro: o discurso metafórico promove o carácter passivo e dissimulado do indivíduo, dissuadindo-o, implicitamente, da sua capacidade de acção, com a qual se revê na qualidade de actor. Para o discurso do poder, organizador do espectáculo do mundo, é de toda a conveniência uma concepção de cidadania passiva, sujeita a uma organização estrutural da vida, que lhe é imposta. Compreende-se, assim, que seja sobretudo

a partir do momento em que o reconhecimento do mundo se desloca do termo "palco" para o termo "espectáculo" enfatizando a imagem mediadora, a alienação do real e a invisibilidade do poder controlador por trás do espectáculo, que a metáfora conhece uma difusão crescente nas sociedades ocidentais.

Por outro lado, a mesma evidência linguística conduz-nos a outra leitura candente: é possível que os termos "testemunha" ou "espectador" escasseiem numa medida estratégica de resistência, quer ao valor negativo atribuído ao carácter anónimo e invisível do público, cuja reprodução pela palavra reificaria, quer porque o ser humano não se revê, simbolicamente, na passividade da mera testemunha do mundo e da sua própria vida. É na capacidade poiética, do fazer no e com o mundo, que o falante se revê, pelo que o termo "actor" é substancialmente mais utilizado. A passividade torna-se, nesta conjunctura, num modo de reacção transgressor, mais do que de inactividade ou permissividade: não incentiva o uso do termo no qual não se reconhece, e, gozando da invisibilidade que convenciona o seu espaço no teatro do mundo, o "espectador" reclama para si a qualidade de participante nesse mundo-espectáculo. De facto, nele agimos e observamos, somos actores e testemunhas. É esta acepção de espectador que Merleau-Ponty menciona repetidamente: o ser como espectador do mundo, compreendendo-o, todavia, como parte integrante do mundo, como corpo que é "carne" com ele (à margem do binómio matéria-espírito), um corpo que é sustentáculo e abertura na relação com o mundo e com o outro[109]. Mais do que espectador, o ser participa e actua, na matéria do mundo de que faz parte integrante. Habitamos um palco único, cada ser duplamente actor e espectador, sendo que o mundo-espectáculo não cessa e se multiplica em géneros diferentes pelo que a consciência do tipo de teatro a que nos referimos, quando utilizamos a metáfora, é crucial, pois para cada tipo as implicações diferem[110].

Existem, portanto, três dimensões estruturais na situação teatral, organizadas segundo o paradigma visual: o espaço, o actor e o público. Uma das implicações a ter em conta neste paradigma é o valor atribuído ao visível, por oposição à condição desvalorizada do invisível. Neste sentido, os espaços distintos do actor e do público definem uma fronteira, reforçada a partir da concepção do palco à italiana, pelo que a luz funciona como barreira entre o palco – iluminado – e a plateia – obscurecida. A luz determina, simbolicamente, o lugar da representação como espaço de fissura e não de encontro, entre quem age e

[109] Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2000, p. 111 e segs.

[110] Cf. Steven De Belder, "What is theatricality?" in www.popok.be.

quem assiste, colocando o actor do lado da actividade e o espectador do lado da passividade. Reafirmando o visível como a dimensão da existência e do real, a visão será, assim, o sentido através do qual o público acede ao espectáculo.

Pensando e vivendo o mundo como um teatro deste tipo, estamos a inferir uma cisão do mundo em luz e sombra, em actividade e passividade, em espaço de fronteira entre o eu e o outro, esquecendo, quer o modo de dar a ver o espectáculo quer as relações de sentido invisíveis patentes entre os seus elementos; numa palavra, esquecendo a dramaturgia. Esta cisão mostra-nos como é conveniente para qualquer hegemonia de poder – artística, religiosa, política, económica, mediática – manter o espectáculo como produto a observar e consumir (o espectáculo do mundo estará preparado e definido antes de ser visto) e conferir ao espectador uma postura passiva, coerciva da sua acção nele. Naturalmente, esta visão ofusca a existência de um "outro lado do espectáculo", da importância da selecção e estruturação do visível, ou seja, da dramaturgia como modo constituinte e complementar do visível. Em nosso entender, é também respondendo a isto que muitos discursos do saber contemporâneos incrementam o uso do termo dramaturgia: ele possibilita estruturar o discurso, atribuir-lhe uma lógica, tecer relações de sentido e abrir-se a outros olhares, na complexidade de um mundo sem um só centro, ou melhor, de um mundo plural.

O que um estudo sobre dramaturgia nos permite é, justamente, reequacionar o valor central do visível, da construção do mundo como um espectáculo que nos é dado e no qual seremos meros espectadores, reiterando uma participação activa do indivíduo na sua constituição. O alegado carácter criminoso da dramaturgia é, aqui, decisivo e define um campo de acção periférico, de fronteira mas, simultaneamente, de encontro entre o eu, o outro e o mundo, onde o processo dramatúrgico se justapõe ao espectáculo. O processo do mundo é um discurso contínuo, em permanente devir, um movimento conjunto que se transforma e nos transforma à medida que o construímos e vivemos.

Se toda a actividade humana é cultural, ela produzirá, necessariamente, sentidos. Sendo estes alvo de estruturação dramatúrgica, potenciada por relações de cumplicidade criadas entre os materiais do mundo-espectáculo (espaço, tempo e ser), então, o que define a experiência do mundo é a recriação de sentidos, a produção de discursos dúplices e cúmplices: visíveis e invisíveis. Um conceito de dramaturgia, enquanto discurso da cumplicidade, serve-nos de instrumento para reposicionar o estatuto do invisível e da sua intrínseca potência transgressora no mundo, nomeadamente, no que toca à suposta passividade do indivíduo-espectador e às suas possibilidades de participação e

construção do real. E não se trata aqui de inverter a pirâmide hierárquica do visível, substituindo-o pelo invisível, mas tão-só de revalorizar o invisível como condição de relacionamento e constituição do espectáculo visível.

Não será por acaso que o termo "bastidores" aponta para a constatação do invisível, do que se passa por trás da cena, portanto, do não visível ao espectador. Por exemplo, referimo-nos aos bastidores da realização de um filme, de um congresso político, da montagem de uma exposição, ou, outras vezes, qualificamos indivíduos como "pessoas de bastidores", querendo com isto anunciar um trabalho invisível, mas imprescindível para a concretização do "espectáculo". É através da invisibilidade destas tarefas de bastidores (no teatro ocultadas, para a "boa" condução da ilusão; ou ostentadas, para o reconhecimento do artifício teatral pós-brechtiano), que a visibilidade se produz no espectáculo. Os bastidores constituem uma zona operacional, de negociação, orientando o modo como a acção decorrerá e quais as necessárias mudanças de cenário ou adereços. Não sendo estas operações dramatúrgicas na prática teatral (os bastidores do teatro são lugares de execução, não de estruturação ou decisão), o uso da expressão "bastidores" aponta para uma identificação clara do poder que lhe é inerente, fundado em estratégias de invisibilidade determinantes para o visível.

À luz de uma teoria da cumplicidade, a metáfora do mundo como espectáculo abre-se a uma leitura mais ampla e complementar, relacionando os materiais do mundo, integrando o invisível no visível, enquanto elemento constitutivo e fundador, num discurso da participação. Tal como no espectáculo, a dramaturgia do mundo é invisível: ela existe nas relações de sentido implícitas entre os seus materiais, estabelecendo-se no tempo da sua duração, ou seja, no processo da vida e dos discursos que produzimos; ela existe na zona periférica de construção do visível, transgredindo-o porquanto o recria e estrutura novos sentidos ou cumplicidades; ela existe no movimento discursivo conjunto, transformação mútua do ser e do mundo. A dramaturgia do mundo passará, portanto, pela criação de relações de cumplicidade entre os seus materiais específicos: o indivíduo na sociedade e na cultura, actor e espectador de discursos e sentidos.

Numa encenação do mundo e no conjunto de opções que marcam a sua diversidade cultural, artística e social, haverá também um espaço e um tempo abertos à transgressão, a refazer e repensar o mundo. As escolhas que configuram os discursos do mundo implicam relações de sentido, fundadoras e estruturadoras do visível para nós, atravessando o tempo em que construimos (e nos construimos), participantes no espectáculo do mundo. Até mesmo numa caverna platónica, tão im-

portante como a relação entre espectros e o real, entre a ilusão e a verdade, é a dobra nela contida: a relação entre sombra e ideia, entre representação e realidade implica a existência da luz, determinando e constituíndo, quer o real invisível fora do alcance humano quer a sombra ilusória em que vive.

No cruzamento do tempo e do espaço acontecem, quer o espectáculo do mundo quer o seu processo, visto que, na vida, ambos são simultâneos. Particularmente clara e pragmática, esta simultaneidade reforça a potencialidade ambígua do nosso posicionamento duplo, enquanto espectadores e actores, e por cuja alternância somos responsáveis. O indivíduo contemporâneo, na acepção de Emil Hrvatin, é um espectador terminal (*terminal spectator*), isolado no teatro íntimo e panóptico que ele mesmo produz: o espectador terminal é o performer e o espectador de si próprio, prevalecendo o seu estatuto alienado, em detrimento do participativo, na experiência do mundo; ele erradica a comunicação na proximidade, optando pela distância e pelo isolamento[111]. Fechando-se sobre si, a relação de cumplicidade entre o espectador terminal e o mundo é centrífuga e redutora, distancia-o da experiência do real, fá-lo definhar no ecrã televisivo. Por este motivo, a alienação do mundo moderno resulta da mediação pela imagem entendida como real, ou seja, constatando a nossa não-relação com ele. No entanto, se para Hrvatin, é o isolamento do ser humano que traduz a sua condição contemporânea extrema, para nós, essa condição é apenas uma das possibilidades de construção do real pelo espectador/actor – produto e produtor de uma construção panóptica do mundo. O isolamento é uma construção tão possível como qualquer outra; não podemos ignorá-la, mas podemos subvertê-la, transgredi-la, renová-la.

A construção do real realiza-se, no nosso entender, por meio da participação no processo e no espectáculo do mundo: vivido e habitado. Não só partilhamos o mesmo espaço-tempo em que ocorre o espectáculo do mundo, como também podemos fazer uso do conceito de dramaturgia, enquanto modo paradigmático de produção de relações de sentido, permitindo-nos pensar a nossa participação nele como um espaço periférico, de encontro, onde a renovação dos sentidos e as cumplicidades se geram e recriam. Ou seja, se o crime da dramaturgia, no âmbito do teatro, passa por uma transgressão da lei do visível (implicando o invisível na sua constituição) e, concomitantemente, por uma aliança clandestina entre ambos (um espaço periférico onde é possível renovar sentidos), então, no teatro do mundo, ela terá igualmente uma competência criminosa. Aqui, a lei perante a qual a dramaturgia se

[111] Emil Hrvatin, "Terminal Spectator and other strategies" in *Janus*, n.º 9, Outono 2001, Antuérpia, pp. 63 e segs.

posiciona é ainda a do visível, como garante do real/espectáculo do mundo, fracturado entre actores e espectadores, luz e sombra. Pensar o mundo como uma estruturação de sentidos dramatúrgica abre campo de reflexão para a relação entre o invisível e o "espectador passivo" na constituição do seu espectáculo. O inconformismo aqui equacionado refere-se à estratégia de resistência na reprodução no uso do termo espectador, patente na metáfora do teatro: resistimos à ideia de nos considerarmos espectadores porque reclamamos para nós, implicitamente, um mundo-espectáculo uno, em que todos participamos na construção do real, no seu espaço e no seu tempo.

No mundo, criamos sentidos, e por isso somos actores, lemos sentidos, e por isso somos espectadores. Actuamos em certa medida, como dramaturgistas, somos cúmplices do modo como os discursos se formam, do modo como o mundo se nos apresenta. Dos complexos abraços entre visível e invisível, entre actor e espectador reunidos no mesmo indivíduo, surge a acção comum de fabricação do mundo. Ao construirmo-nos, construimos o mundo e produzimos discursos – identitários, sociais, filosóficos, artísticos. Ou seja, no processo contínuo da vida, estruturamos os sentidos do espectáculo do mundo e somos, inversamente, transformados por ele. Participamos no movimento comum e recíproco de conceber discursos que nos modificam a nós, simultaneamente. O modo como vemos o mundo é uma construção nossa, que modificamos e nos modifica, no devir característico do tempo em que criamos renovadas relações de sentido e cumplicidade. Movemo-nos no e com o mundo, comovemo-nos no tempo e no espaço em que existimos, no fluxo da vida em que nos recriamos: a nós, aos outros e ao mundo.

Ensaiamos, quotidianamente, as nossas relações de sentido com o outro e com o mundo, na medida em que partilhamos com ambos um espaço periférico e liminar, onde se tocam espaço e tempo, visível e invisível. Não basta hoje servirmo-nos da metáfora do teatro para entendermos certos aspectos do mundo, enquanto "encenação", visível e real. Ao irmos mais fundo nas implicações metafóricas, poderemos compreender que o mundo é espectáculo tanto quanto é dramaturgia – processo e relações de cumplicidade, invisíveis e reais.

Conclusão – o crime compensa

Ao longo deste estudo apresentámos uma análise possível da dramaturgia, enquanto prática e modo de estruturação do espectáculo, caracterizada pela invisibilidade: invisível enquanto arte de fazer, interina da construção do espectáculo; invisível enquanto relações de cumplicidade, potenciadoras de sentido, estabelecidas no tempo de duração do espectáculo.

Na primeira secção, vimos o quão importante é reportarmo-nos ao contexto da ocorrência do termo dramaturgia e considerarmos, na sua utilização, as conotações que dele advêm. Verificámos a impossibilidade de uma cartografia única de um conceito-hidra como a dramaturgia. Pareceu-nos útil, porém, sugerir dois grandes campos da prática dramatúrgica, sintomáticos da sua evolução enquanto actividade estruturante, a *dramaturgia da leitura* e a *dramaturgia do olhar*. Estas práticas definem-se, respectivamente, por uma estruturação de sentidos que parte de uma visão apriorística, de um conceito inicial, e por uma construção de um olhar que ganha forma à medida que o processo criativo se desenrola. Propusemos ainda a figuração do dramaturgista como um Outro no processo criativo, participante dessa zona ambígua e periférica – fronteira e encontro de olhares e diferenças – onde opera a dramaturgia. Enquanto existir a sua prática, ela permanecerá uma actividade mutável de acordo com a singularidade dos processos a que pertence, sujeita à abertura potenciada pela transformação que inaugura e que é, em rigor, uma abertura para universos múltiplos de possibilidades de sentido e de confronto produtivo com o Outro.

Num segundo momento deste estudo, tomámos a dramaturgia enquanto modo discursivo de estruturação de sentidos, ensaiando uma teoria da cumplicidade. Propusemo-nos explorar a sua presença invisível no espectáculo performativo e no espectáculo do mundo. Tentámos estabelecer as bases de uma teorização partindo de três sentidos etimológicos do termo cumplicidade: o "implícito", o "pacto criminoso" e a "acção comum" uma vez que, para nós, dramaturgia consiste em criar relações de cumplicidade. Na medida em que o sentido do espectáculo é composto pelas relações implícitas e invisíveis estabelecidas entre os seus materiais, o discurso dramatúrgico é-lhe inerente, quer através das opções fundadoras quer pela articulação de sentidos que potencia. Seguidamente, procurámos analisar as razões que conduzem ao uso recorrente da metáfora do teatro, baseando-nos em expressões linguísticas que a veiculam. Evidenciada a coerência entre os dois termos – o paradigma da visão de que decorrem, tradicionalmente, espectáculo e mundo –, aventurámo-nos a conjecturar a nossa experiência do mundo através das possibilidades de participação e relacionamento que um conceito como a dramaturgia nos proporcionava. Teorizando o conceito de cumplicidade, acedemos à transgressão salutar que o crime da dramaturgia nos permite: o direito ao inconformismo. Por isso, o crime compensa.

Do ponto de vista artístico, o crime compensa porque a evolução da arte é uma movimento de recriação do real, que se desenvolve e aperfeiçoa através de alterações sucessivas que subvertem códigos de comunicação, criando-os de novo. A originalidade da obra de arte consiste nisto: na dramaturgia que constrói um mundo outro, detentor de uma verdade e cumplicidade renovadas. A arte constrói, a cada nova descoberta, novas possibilidades de sentido, caminhos outros.

Assim também a dramaturgia nos permite uma abertura de acção e análise no mundo de que fazemos parte integrante. O crime compensa porque ao participarmos no espaço e no tempo do mundo, somos nós, seus habitantes, os cúmplices pelas opções que fundamentam o espectáculo constituído perante nós. Somos nós, inconformistas com a lei prescritiva de uma passividade, na qual não nos revemos metaforicamente, que tecemos relações de sentido, relações de cumplicidade como modo de relacionamento com o outro e com o mundo. Somos nós, participantes no mundo, que nos movemos e somos movidos, que nos *(cum-)movemos* na vida e transformamos o real. Somos nós, criaturas duplas, actores e espectadores, visíveis e invisíveis, que existimos no mundo e nos construímos nele.

Bibliografia

Referências impressas

AA.VV., *Dramaturgy – a user's guide*, Central School of Speech and Drama, Londres, 2000.

AA.VV., *Questões de Dramaturgia*, Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, 1993.

APPIGNANESI, Lisa (org.), *Identity – The Real Me*, ICA Documents 6, Institute of Contemporary Arts, Londres, 1987.

ARISTÓTELES, *Poética*, 3.ª ed., Imprensa Nacional – Casa da Moeda, s. l., 1992.

AUSLANDER, Philip, *Liveness – Performance in a mediatized Culture*, Routledge, Londres/ Nova Iorque, 1999.

BALL, Mieke, *Double Exposures – The subject of Cultural Analysis*, Routledge, Londres/ Nova Iorque, 1996.

— "Introduction: Travelling Concepts and Cultural Analysis" in *Travelling Concepts: Text, subjectivity, hybridity*, Joyce Goggin e Sonja Neef (org.), Asca Press, Amsterdão, 2001, pp. 7-25.

BARBA, Eugenio, "The Nature of Dramaturgy: Describing Actions at Work" in *NTQ – New Theatre Quarterly*, 1.1., Fevereiro, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 75-78.

— "The Deep Order Called Turbulence – The three faces of Dramaturgy", in *TDR – The Drama Review*, 44.4, Inverno, New York University, Nova Iorque, 2000, pp. 56-66.

BARTOLUCCI, G., *La Scrittura Scenica*, Lerici, Roma, 1968.

BASSNET, Susan, *Translation Studies*, Routledge, Londres/ Nova Iorque, 1991.

BASSNET, Susan e LEFEVERE, André, *Constructing Cultures – Essays on literary translation*, Multilingual Matters, Clevedon, 1998.

BAUDRILLARD, J., *Simulacros e Simulação*, Relógio d'Água, Lisboa, 1991.

BAUMAN, Zygmunt, *Legislators and Interpreters – On modernity, postmodernity and intellectuals*, Polity Press, Cambridge, 1987.

BENJAMIN, Walter, *Illuminations*, Pimlico, Londres, 1999.

— *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa, 1992.

BENNET, Susan, *Theatre Audiences. A theory of production and reception*, 2.ª ed., Routledge, Londres/ Nova Iorque, 1997.

BENVENISTE, Émile, *O Homem na Linguagem*, 2.ª ed., Arcádia, Lisboa, 1978.

BIRCH, David, *The Language of Drama*, The McMillan Press, Londres, 1991.

BLEEKER, Maaike, "Dramaturgical concepts – Who does them, who follows them?" (texto inédito em língua inglesa; tradução alemã "Dramaturgie als Modus der Betrachtung. Uber die Beziehung des Choreographischen mit dem Dramaturgischen" in *TanzDrama*, n.º 54, 2000, pp. 27-29.

— *The Locus of Looking – Dissecting visuality in the theatre*; tese de doutoramento, ASCA – University of Amsterdam, Amsterdão, 2002.

BRECHT, B., *A Compra do Latão [1939-1955]*, Vega, Lisboa, 1999.

— "Breviario di Estetica Teatrale" in *Scritti Teatrali II – 1937-1956*, Einaudi, Torino, 1975.

— *Scritti Teatrali*, 2.ª ed., Einaudi, Torino, 2001.

CAGE, John, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, n/c Connecticut, 1973.

CALABRESE, Omar, *Il Linguaggio dell'arte*, Strumenti Bompiani, Milão, 1985.

CALLERY, Dymphna, *Through the Body*, Routledge, Londres/Nova Iorque, 2001.

CARDULLO (org.), *What is Dramaturgy?*, Peter Lang Publishing, Nova Iorque, 1995.

CARLSON, Marvin, "Germany to Hegel" in *Theories of the Theatre*, Cornell University Press, Ítaca/Londres, 1993, pp. 163-196.

DAMÁSIO, António, *O Sentimento de Si – O corpo, a emoção e a neurologia da Consciência*, Publicações Europa-América, Lisboa, 2000.

DE CERTEAU, Michel, "Théories de l'art de faire" in *L'invention du quotidien – 1. Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1990, pp. 71-135.

DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espectáculo*, mobilis in mobile, Lisboa, 1991.

DELEUZE e GUATTARI, Gilles e Félix, *O que É a Filosofia?*, Presença, Lisboa, 1992.

DE MARINIS, Marco, *Capire il Teatro – Lineamenti di una teatrologia*, La Casa Usher, Firenze, 1988.

— "Dramaturgy of the Spectator" in *TDR – Drama Review*, n.º 31.2, Verão, Mit Press e New York University – Tisch School of the Arts, Nova Iorque, 1987.

DE OLIVEIRA, Nicolas, *et. al.*, *Installation Art*, Thames and Hudson, Londres, 1994.

DERRIDA, Jacques, *Of Grammatology*, trad. e pref. Gayatri C. Spivak, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1976 (Les Editions de Minuit, 1967).

DURING, Simon, *The Cultural Studies Reader*, Routledge, Londres/Nova Iorque, 1993.

FÉRAL, Josette, *et.al.* (org.), *Théatralité, écriture et mîse en scène*, Hurtubise/HMH, Montréal, 1985.

FISCHER-LICHTE, Erika, *The Semiotics of Theatre*, Indiana University Press, Bloomington, 1992.

FOSTER, Hall, *The Return of the Real*, MIT Press, Massachusetts, 1996.

FOUCAULT, Michel, "Perché studiare il potere: la questione del soggetto" in *Poteri e Strategie*, Mimesis, Milão, 1994, pp. 103-114.

— *Le Parole e le Cose – un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milão, 1967 (Gallimard, 1966).

— "Michel Foucault, *Le Parole e le Cose*" (entrevista in *Les Lettres Françaises*, 1966) in *1961-1970 – Follia, Scrittura, Discorso*, Judith Revel (org.), Feltrinelli, Milão, 1996, pp. 110-6.

FUCHS, Elinor, "The Rise and Fall of the Character Named Character" in The *Death of Character: Perspectives on theatre after Modernism*, Indianna University Press, 1996, pp. 21-35.

GABLIK, Suzi, *The Reenchantment of Art*, Thames and Hudson, Nova Iorque, 1991.

GALIMBERTI, Umberto, *Il Corpo*, Feltrinelli, Milão, 1983.

GEORGE, David, "Performance Epistemology", *Performance Research – The temper of times*, n.º 1/1, Primavera, Routledge, Londres/Nova Iorque, 1996, pp. 16-25.

GOFFMAN, Erving, *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, Relógio d'Água, Lisboa, 1993.

GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art – From Futurism to the Present* (ed. rev.), Thames and Hudson, Londres, 1988.

GOODMAN, Nelson, *Modos de Fazer Mundos*, Asa, Porto, 1995.

GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Difel, Lisboa, 1992.

GROSSBERG, Lawrence *et. al.* (org.), *Cultural Studies*, Routledge, Londres/Nova Iorque, 1992.

HALL, Edward T., *A Dança da Vida – A outra dimensão do tempo*, Relógio d'Água, Lisboa, 1996.

HALL, Stuart (org.), *Culture, Media, Language*, Routledge and CCCS University Birmingham, Londres/Nova Iorque, 1980.

— "The Question of Cultural Identity" in *The Polity Reader in Cultural Theory*, AA.VV., Polity Press, Cambridge, 1994.

HRVATIN, Emil, "Terminal Spectator and other strategies" in *Janus*, n.º 9, Outono 2001, Antuérpia, pp. 63-6.

JONAS, Susan *et. al.* (org.), *Dramaturgy in American Theatre – A Sourcebook*, Harcourt Brace & Company, Orlando, 1997.

JONES, Amelia e WARR, Tracey, *The Artist's Body*, Phaidon, Londres, 2000.

KAPROW, Allan, *Assemblage, environments & Happenings*, Harry N. Abrams inc., Nova Iorque, 1966.

— *The Blurring of Art and Life*, Jeff Kelley (org.), University of California Press, Berkeley, 1993.

KAYNAR, Gad, "Applied Dramaturgy: The Conception behind the Conception", *On Interpretation in the Arts*, Nurit Yaari (org.), Assaph Book series, Faculty of Arts, University of Tel Aviv, Telavive, 2000.

KINDELAN, Nancy, *Shadows of Realism – Dramaturgy and the theories and practices of Modernism*, Greenwood Press, Westport, 1996.

KIRBY, Michael, *Happenings*, E. P. Dutton, Nova Iorque, 1965.

LAKOFF, George e JOHNSON, Mark, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago, 1980.

LAMPORT, F. J., *Lessing and the Drama*, Clarendon Press, Oxford, 1989.

LEHMANN, Hans-Thies, "From logos to landscape: Text in contemporary dramaturgy" in *Performance Research – Letters from Europe*, 2(1), Routledge, Londres, 1997, pp. 55-60.

LESSING, G. E., *Dramaturgia de Hamburgo*, Publicaciones de la Associacion de Directores de Escena de España, Madrid, 1993.

LÖB, Ladislaus, *From Lessing to Hauptmann: Studies in German Drama*, University Tutorial Press, Londres, 1974.

MARTIN, Carol e BIAL, Henry (orgs.), *Brecht Sourcebook*, Routledge, Londres/Nova Iorque, 2000.

MCKENZIE, Jon, *Perform or else – From discipline to performance*, Routledge, Nova Iorque, 2001.

MELDOLESI, Claudio, "Le due facce del Dramaturg" in *Il Magisterio di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro*, Costa & Nolan, Genova, 1993.

MELO, Alexandre, *Globalização Cultural*, Quimera, s.l., 2002.

MERLEAU-PONTY, *O Olho e o Espírito*, Vega, Lisboa, 2000.

— *O Visível e o Invisível*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2000.

MEYER, James (org.), *Minimalism*, Phaidon, Londres, 2000.

MONTEIRO, Paulo Filipe (org.), *Revista de Comunicação e Linguagens – Dramas*, n.º 24, Cosmos, Lisboa, 1998.

PAVIS, Patrice, *Dictionaire du Théatre*, (ed. revista e corrigida), Éditions Sociales, Paris, 1980 (Dunod, Paris, 1996).

— *The Intercultural Performance Reader* (org.), Routledge, Londres/Nova Iorque, 1996.

Performance Research, "The Temper of the Times", Richard Gough (org.), n.º 1 (1), Routledge, Londres/Nova Iorque, Primavera, 1996.

— "Letters From Europe", Richard Gough (org.), n.º 2 (1), Routledge, Londres/Nova Iorque, Primavera, 1997.

— "On Illusion", Richard Gough (org.), n.º 3 (1), Routledge, Londres/Nova Iorque, Outono, 1996.

PERRIER, Jean-Louis, "Dramaturges à la française" in *Le Monde*, 7 Julho, 2000.

PHELAN, Peggy, *Unmarked – The Politics of Performance*, Routledge, Londres, 1993.

— "A Ontologia da Performance" in *Revista de Comunicação e Linguagens – Dramas*, n.º 24, Cosmos, Lisboa, 1998, pp. 171-3.

PORFÍRIO, José Luís, "Bacon, um devir destruidor" in *Actual – Expresso*, 15 Fevereiro, 2003.

RUTHERFORD, Jonathan (org.), *Identity – Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wishart, Londres, 1990.

SAID, Edward W., *Representations of the Intellectual – The 1993 Reith Lectures*, Vintage, Londres, 1994.

SARAVESE, Nicola (org.), *Anatomia del Teatro – Un dizionario di antropologia teatral*, la Casa Usher, Florença, 1983.

SARUP, Madan, *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, University of Georgia Press, Atenas, 1989.

SCHECHNER, Richard, *Performance Theory*, Routledge, Londres/Nova Iorque, 1988.

— *Between Theater and Antropology*, University of Pennsilvania Press, Filadélfia, 1985.

SILVERMAN, Kaya, *The Subject of Semiotics*, Oxford University Press, Nova Iorque/Londres, 1983.

SPIVAK, Gayatri, *The Post-colonial Critic – Interviews, strategies, dialogues*, Sarah Harasym (org.), Routledge, Londres, Nova Iorque, 1990.

STEINER, George, *After Babel – Aspects of language and translation*, Oxford University Press, Oxford/ Nova Iorque, 1995.

— *Presenças Reais – As artes do sentido*, Presença, Lisboa, 1993.

TACKELS, Bruno, *Fragments d'un théâtre amoureux*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2001.

Theaterschrift, "The Written Space", n.º 2, Marianne Van Kerkhoven (org.), Kaaitheater, Bruxelas, 1992.

— "On Dramaturgy", n.os 5-6, Marianne Van Kerkhoven (org.), Kaaitheater, Bruxelas, 1994.

— "The Return of the Classics", n.º 11, Sabine Pochhammer (org.), Künstlerhaus Bethanuen, Berlim, 1997.

VALENTI, Cristina, *Conversazioni con Judith Malina – L'arte, l'anarchia, il Living Theatre*, Elèuthera, Milão, 1995.

Referências na internet

www.dramaturgy.net

www.hum.au.dk/dramatur

www.popok.be

Colibri – Artes Gráficas, Lda.
Apartado 42.001
1601-801 Lisboa

Tel/Fax: 217 964 038

colibri@edi-colibri.pt
www.edi-colibri.pt